Arnold von Salis

Die Kunst der Griechen







DIE KUNST DER GRIECHEN

VON

ARNOLD VON SALIS

ZWEITE AUFLAGE
MIT 68 ABBILDUNGEN



VERLAG VON S. HIRZEL IN LEIPZIG
1922

Druck von Grimme & Trömel in Leipzig

Meinem Vater



Vorwort zur erſten Auflage.

Es hat den Verfaſſer Überwindung gekoſtet, dieſes Buch zum Abſchluß zu bringen und dem Druck zu übergeben. Nicht, daß der Zeitpunkt der Veröffentlichung ihm als verfrüht erſchienen wäre: das Verlangen nach der zuſammenfaſſenden Behandlung eines großen Gebietes, wie ſie hier verſucht werden ſoll, war in weiten Kreiſen längſt ſchon rege, nun kam noch der äußere Anſtoß des Weltkriegs und ſeiner Folgen hinzu. Das Schickſal hat uns den Spaten aus der Hand geſchlagen, und es wird geraume Zeit dauern, bis die Bodenforſchung im früheren großzügigen Maßſtab wieder aufgenommen werden kann. Die unfreiwillige Pauſe, die ſo entſtanden iſt, wird nicht nur durch Kärrnerarbeit auszufüllen ſein, die Stunde der Sammlung und Sichtung iſt gekommen. Das Studium der antiken Kunſt war ohnehin in Gefahr, in allzu materielle Bahnen gedrängt zu werden; über dem Ausgraben, dem Katalogiſieren und den koſtſpieligen Denkmälerpublikationen kam das innerliche Verarbeiten des aufgehäuften Stoffes faſt zu kurz, hielt jedenfalls nicht immer gleichen Schritt mit der raſchen Erweiterung unſeres Wiſſens. Es iſt vielleicht ganz gut, wenn jetzt einmal gehörig Atem geſchöpft wird; etwas weniger Steine, Scherben und Schutt, und dafür mehr Nachdenken und begriffliche Definition: das ſind die Wünſche und Forderungen der Gegenwart. Die ſichere Ausſicht, daß künftige Entdeckungen und die neuen Erkenntniſſe in ihrem Gefolge den Bau erſchüttern werden, den wir aus verſprengten Trümmern mühſam errichten, darf uns in unſerem Vorhaben keinen Augenblick beirren. Er iſt von vornherein als ein proviſoriſcher Bau gedacht, und gerne wird er einem feſteren weichen. Ohne den Mut zum Fehlermachen iſt ſchlechterdings kein Fortſchritt denkbar, und ein endgültiger Abſchluß wäre für jede lebendige Forſchung der Tod.

Auch in einer anderen Beziehung ſtellt die vorliegende Arbeit Stückwerk dar, denn bloß die eine Seite des Problems iſt überhaupt in Angriff genommen. Gewiß, eine wirklich befriedigende Löſung wäre nur auf doppeltem Wege zu erreichen; neben die Darlegung des hiſtoriſchen Verlaufes müßte der Verſuch einer ſyſtematiſchen Ordnung treten, — unſer ganzes Verhältnis zu den Kunſt- und Lebensformen der Vergangenheit iſt viel zu einſeitig auf rein entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungsweiſe eingeſtellt. Die Anlage des Buches war auch zunächſt in dieſem Sinne geplant, allein äußere Schwierigkeiten, die

namhaft zu machen ſich heute erübrigen dürfte, haben uns Beſchränkung auf=
erlegt. Es iſt der erſte Teil der Unterſuchung, der hier erſcheint; immerhin
möchte er den Anſpruch erheben, als in ſich abgerundetes Ganzes hinge=
nommen zu werden.

An Darſtellungen der griechiſchen Kunſtgeſchichte, zum Teil ſehr guten, fehlt
es nicht, und es war keineswegs unſere Abſicht, ihre Zahl um eine weitere
zu vermehren. Wenn in der archäologiſchen Literatur die Erörterung von
Angelegenheiten, die mit Kunſt nur in einem loſen oder in gar keinem Zu=
ſammenhang ſtehen, oft einen unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt, ſo
liegt das an der beſonderen Beſchaffenheit des Stoffes, denn ſchon nach der
rein inhaltlichen Seite ſtößt das Verſtändnis überall auf Hinderniſſe ſprödeſter
Art. Es wäre ungerecht, hier denſelben Maßſtab anlegen zu wollen wie an
Arbeiten aus dem Gebiete der neueren Kunſtgeſchichte, die es in dieſer Hinſicht
nun einmal viel leichter hat. Indeſſen wird man, allen Schwierigkeiten zum
Trotz, doch immer wieder zu einer ſtreng methodiſchen Klärung der Begriffe
ſich zwingen müſſen. In unſerem Falle handelte es ſich darum, das Werden
und die Wandlungen der helleniſchen Kunſt in ihren organiſchen Zuſammen=
hängen zu ſchildern, ſo wie eben eine Lebensgeſchichte geſchrieben werden
ſoll, unter Berückſichtigung aller wirklich treibenden Faktoren. Dem Anteil
des einzelnen Künſtlers iſt dabei eine beſcheidenere Rolle gegönnt worden, als
es ſonſt wohl zu geſchehen pflegt; nicht um ſeine Bedeutung zu verringern,
ſondern weil nach unſerer Überzeugung das andere Moment bisher zu ſtief=
mütterlich behandelt worden iſt: die innere Geſetzmäßigkeit der Entwicklung.
Wir glaubten einem Bedürfnis abzuhelfen, wenn wir gerade darauf einmal
das Schwergewicht zu legen unternahmen. Der Verſuch iſt neu, und es wird
ſich nun erſt zeigen müſſen, ob und wieweit er gelungen ſei.

Die Dinge, die hier zur Sprache kommen ſollen, ſind ſo allgemeiner Natur,
daß jedes Eingehen auf Spezialprobleme ſich von ſelbſt verbieten mußte.
Manche augenblicklich heiß umſtrittene Frage hat der Verfaſſer nur eben
flüchtig berührt, ohne dazu Stellung zu nehmen; in vielen Fällen vertritt er
ſeine beſondere Anſicht, welche im Widerſpruch zu verbreiteten Anſchauungen
ſteht, und die er vor einem anderen Forum noch zu begründen haben wird.
Die Polemik gehörte nicht in dieſes Buch; es mußte alles unterdrückt werden,
was die Klarheit und den einheitlichen Fluß des leitenden Gedankengangs
getrübt und gehemmt haben würde. Auch von Zitaten und Quellennach=
weiſen haben wir grundſätzlich Abſtand genommen; der Fachmann braucht
ſie nicht, der Laie kann ſie nicht gebrauchen. Unſere Darſtellung aber wendet
ſich an einen weiteren, kunſtgeſchichtlich und künſtleriſch intereſſierten Kreis.
Ein Handbuch freilich iſt es nicht, und der Leſer wird es vielleicht als ſtarke
Zumutung empfinden, wenn er ſich darauf angewieſen ſieht, die Belehrung
über alles Tatſächliche auf anderem Wege ſich beſchaffen zu müſſen. Wir

betonen nachdrücklichſt, daß dieſe Arbeit keinen Erſatz, ſondern eine Ergänzung der vorhandenen Literatur bedeuten ſoll. Ein wertvolles und zuverläſſiges Hilfsmittel iſt der erſte Band von Springers Handbuch der Kunſtgeſchichte (nach Adolf Michaelis neu bearbeitet von Paul Wolters), dazu Franz Winters Kunſtgeſchichte in Bildern (beides im Verlag A. Kröner, Leipzig) — um nur das Nächſtliegende zu nennen. Denn auch die hier beigegebenen Abbildungen genügen natürlich nicht. Der Leſer möge der Ungunſt der Zeitumſtände Rechnung tragen, die mehr zu bringen uns verboten hat, und die verbreiteten Illuſtrationswerke gelegentlich zu Rate ziehen. Dank dem bereitwilligen Entgegenkommen des Herrn Verlegers und freundlicher Unterſtützung von anderer Seite hat wenigſtens eine Auswahl guter Bilder Aufnahme gefunden; ſie ſind mit Bedacht und nach beſtimmten Geſichtspunkten zuſammengeſtellt, allein ſie wollen doch nur als erläuternde Zutat zum Text verſtanden werden, nicht umgekehrt. . . .

Münſter i. W., Oſtern 1919. Arnold von Salis.

Vorwort zur zweiten Auflage.

IN viel kürzerer Zeit, als vorauszuſehen war, iſt eine Neuauflage des Buches notwendig geworden. Sein Umfang und die Anzahl der Abbildungen ſind die gleichen geblieben; doch hat der Herr Verleger in dankenswerter Weiſe dafür geſorgt, daß die letzteren nun in günſtigerer Anordnung ſich zeigen dürfen. Einige weniger gelungene oder entbehrliche Bilder ſind durch beſſere Aufnahmen oder durch geeignetere Illuſtrationen erſetzt. Im Abbildungsverzeichnis findet man die Stellen vermerkt, wo die betreffenden Stücke erwähnt oder beſprochen ſind. Neu hinzugefügt habe ich ein ausführliches Regiſter, das die Benutzung des Buches erleichtern mag.

Am Text iſt wenig geändert. Die Verbeſſerungen beſchränken ſich auf Korrekturen von Einzelheiten und einige ſachliche Zutaten, ſowie auf eine durchgreifende Säuberung in ſprachlicher Hinſicht, die mit Recht gefordert worden iſt. Mancher gute Ratſchlag hat hier leider keine Berückſichtigung mehr finden können, da er zu ſpät an mich gelangt iſt. Zu einer völligen Neubearbeitung hätte ich mich, nach ſo kurzer Friſt, ohnedies nicht entſchließen können. Eine Umgeſtaltung hat nur der Abſchnitt über helleniſtiſche Kunſt erfahren, doch habe ich mich bemüht, den urſprünglichen Wortlaut dabei nach Möglichkeit unangetaſtet zu laſſen. Das Buch ſollte ſeine Eigenart behalten; ſo ſind auch die leicht angreifbaren Schwächen ihm geblieben. Sie ſind zum

Teil gewiß des Verfaſſers Schuld; zum Teil ſind ſie aber bedingt durch die Neuheit des Verſuchs und durch die gedrängte Kürze des Ganzen, welche den ſtarken Ausdruck, die einſeitige Betonung, bisweilen die Übertreibung geradezu verlangt. Ein ſolches Buch zu ſchreiben iſt ſtets ein Wagnis: das unbedingt unterlaſſen muß, wer den Widerſpruch ſcheut. Ich habe es gewagt. Die auch ſchon laut gewordene Frage, ob eine ſo geartete Darſtellung, trotz ihrer offenbaren Mängel, geeignet ſein dürfte, dem Leſer das Verſtändnis der Antike zu erſchließen, beantwortet das Buch dadurch, daß es aufs neue erſcheint.

Münſter i. W., im November 1921. A. v. S.

Inhalts=Verzeichnis.

Vorwort.

Erster Abschnitt.

Die Kunst der Frühzeit.

SPÄT erst beginnt die Bühne sich zu beleben, die einst der Schauplatz blendender künstlerischer Taten werden sollte. Zu einer Zeit, wo in benachbarten Ländern, besonders in Ägypten, der Weg zu einem monumentalen Stil von überwältigender Wucht und Größe seit langem schon gefunden war, steckt bei der Bevölkerung des griechischen Festlands und der ägäischen Inselwelt das bildnerische Schaffen noch in den primitivsten Formen. Es sind träge, dumpfe Regungen, welche dem Erwachen der hellenischen Kunst vorangegangen sind; nichts weist auf die künftige Führerrolle hin. Während der ganzen Dauer der neolithischen Periode, und noch eine gute Strecke darüber hinaus, entfernt sich das Können und Wollen jedenfalls nicht grundsätzlich von dem, was für weite Gebiete der vorgeschichtlichen Welt überhaupt die Norm bedeutet. Die steinzeitliche Kultur Griechenlands ist der analogen Entwicklungsstufe in Mittel- und Südosteuropa blutsverwandt. Langsam und schwerfällig schleppt sich das Tempo hin; in unmeßbaren Zeiträumen wandeln sich die Formen auf kaum wahrnehmbare Weise, und es sind vorwiegend Verbesserungen technischer Art, in denen ein Fortschritt sich meldet. Die gestaltende Phantasie geht beharrlich in breitgetretenen Bahnen, und was sie vorbringt, ist von einer ermüdenden Gleichförmigkeit.

Zu Beginn des zweiten Jahrtausends aber drängen neue und eigenartige Erscheinungen ans Licht. Nicht plötzlich, doch merkwürdig rasch, am zögernden Gang der bisherigen Entwicklung gemessen, löst sich aus der Allgemeinheit zunächst auf einem örtlich sehr beschränkten Gebiet eine Sonderexistenz heraus, für die es nun im weitesten Umkreis tatsächlich nichts Vergleichbares gibt. Die Bronzezeit auf Kreta und an seinen Nachbarstätten — die minoische, wie man sie nicht eben glücklich getauft hat, nach der Minosinsel, ihrer eigentlichen Heimat; die ägäische, im rein geographischen Sinn — bringt uns das erste Lebenszeichen jener gewaltigen schöpferischen Kraft, die aus dem Boden dieser Mittelmeergestade das Gewächs der griechischen Kunst in die Höhe treiben sollte. Die Frage nach dem Ursprung der hellenischen Kultur ist gewiß noch nicht spruchreif, allein schon die Er-

kenntnis, daß zahlreiche Elemente dieser kretisch-mykenischen Kunst im Formenschatz der folgenden Perioden befruchtend weiter wirken, würde eine scharfe Trennung als willkürlichen Schnitt verbieten. Vor allem aber ist es notwendig, daß das Auge, welches die richtige Einstellung auf die straffe Eigenart frühgriechischen Kunstschaffens sucht, zunächst einmal die lose wogende Unruhe der unmittelbaren Vorstufe durchmessen habe; erst der Kontrast eröffnet das Verständnis für die bewußten Willensäußerungen eines von Grund aus anders orientierten Stils. Und hier handelt es sich um Schichten, die, bei aller Gegensätzlichkeit, in einem sonderbaren Zusammenhang stehen. Wie die Bilderwelt der mittelalterlichen Malerei den Zauber ihrer spröden Kraft vor dem Gefunkel eines magischen Goldgrunds zu erhöhter Wirkung bringt, so ist in der älteren Griechenkunst ein harter Wirklichkeitssinn mit Erinnerungen an phantastische Kindheitsträume durchflochten. Mit wuchtigen Hammerschlägen hat die archaische Kunst das feste Gerüst eines monumentalen Formensystems sich zurechtgezimmert, aber durch seine Ritzen und Spalten schimmert die glühende Farbenpracht einer verdämmernden Märchenwelt, die in mehr als einer Hinsicht den Namen des goldenen Zeitalters verdient.

I. Das Erwachen.

Das schnelle Aufleben dieser genialen Begabung, die nach dem heutigen Stand unseres Wissens fast unvermittelt einsetzt, eine Rührigkeit entfaltet, als gälte es, lange Versäumtes nachzuholen, und bald eine ungeahnte Stoßkraft der Außenwirkung an den Tag legt, ist uns noch ein Rätsel; die Vorstellung einer natürlichen Evolution läßt uns hier im Stich. Begreiflich genug, daß unsere Zeit vor dieser strahlenden Erscheinung, deren Entdeckung zudem ganz plötzlich und überraschend kam, geblendet wie vor einem Wunder stand; erst die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte haben die Schleier von diesen berückenden Schätzen gelüftet. Die Bilder sind so sprechend, von einer so überzeugenden Anschaulichkeit, daß der Betrachter sich auf den ersten Blick gefangengibt. Sinnliche Schönheit, verbunden mit einem hohen technischen Raffinement: diese Kunst ist vollkommen Herr über das Material. Sie verfügt auch über eine große Gelenkigkeit in formaler Hinsicht, die kompliziertesten Aufgaben löst sie mit spielender Hand, keine Schwierigkeit vermag sie zu schrecken. Es ist als suche sie mit Fleiß nach Stellungen und Bewegungen, die nicht gewöhnlich sind. Denn dies fällt hier immer wieder auf, gerade gegenüber der dann folgenden Periode, die sich viel mehr bescheidet: die lebhaft erregte Phantasie, der unermüdliche Gestaltungsdrang, ein Schöpfen aus berauschender Fülle. Und dann begegnen wir einem Sinn für das Dekorative, der uns seltsam vertraut anmutet; oft schon wurde angesichts dieser brillanten

Firnismalereien und zart gefärbten Fayencen an die elegante Kunſt der Japaner erinnert, und eine auffällige Verwandtſchaft mit den Stilformen Oſtaſiens beſteht auch in der Tat.

Trotzdem, ſcheint mir, wird gegenwärtig das bildneriſche Schaffen dieſer Vorzeit, als «Kunſt» im eigentlichen Sinne, überſchätzt, und es ergibt ſich ſo vom Werdegang der Antike leicht ein völlig verſchrobenes Bild. Man iſt ſogar ſo weit gegangen, von einem Anachronismus zu ſprechen; als hätte dieſe Periode dem normalen Verlauf der Entwicklung vorgegriffen und eine Frühgeburt bewirkt, Formen ausgebildet, wie ſie erſt in einem viel ſpäteren Stadium der Reife zu erwarten wären. Der Annahme ſolcher willkürlicher Bewegungen in der Kunſtgeſchichte wird man von vornherein mit Mißtrauen begegnen; hier aber iſt es mehr als berechtigt, und vollends der beliebte Vergleich mit unſerem Impreſſionismus ſtellt die Sache auf den Kopf. Man ſollte ſich nicht verblüffen laſſen. Dieſe Bildnerei der Prähiſtorie mag dem modernen Geſchmack mit ſeiner Vorliebe für die Reize der Simplizität noch ſo reichen Genuß bereiten: ſachlich prüfende Kritik wird nicht verkennen, daß wir hier doch noch ganz *naiven* Auffaſſungen gegenüberſtehen, den Entdeckerfreuden einer jungen Menſchheit, die mit weit offenen Augen voll Staunen um ſich ſchaut in die eben ſich eröffnende üppige Welt. Gewiß wäre es undankbar und ungerecht, das Anfängerhafte und Unzulängliche dieſer friſchen und ſo ſelbſtändigen Individualität einſeitig zu betonen. Aber der Einſicht wird man ſich nicht verſchließen dürfen, daß die ſtarke Wirkung dieſer Dinge zu einem guten Teil auf Momenten beruht, die außerhalb des rein Künſtleriſchen liegen.

1. Naturalismus.

Der primitive Charakter dieſer Periode verrät ſich ſchon im *Stofflichen*. Das Triebleben einer noch einfach veranlagten Natur ſteht durchaus im Vordergrund. Jagd und Abenteuer, Kämpfe mit Beſtien zu Waſſer und zu Lande, aufregende Schauſpiele, Raubzug und Fehde. Einen breiten Raum nimmt der Kultus ein; religiöſe Tänze, Opfer und Gebet (ſiehe das Wandgemälde Fig. 1): Dinge, welche die ſpätere Kunſt keineswegs ablehnt, aber dann eben doch ganz anders anfaßt und in eine viel höhere Sphäre hebt. Das hier iſt eine Kunſt der naiven Urſprünglichkeit. Wie ein Kind, das alles in die Hand nimmt, was ſich ihm darbietet, greift ſie keck nach jeder Erſcheinung, die in den Bereich ihrer Sinne gerät. Daher dieſer außerordentliche Reichtum in materieller Hinſicht, der einen zunächſt überraſcht. Die ganze *Welt des Sichtbaren* iſt das Thema der Kunſt, Menſchen, Fauna, Vegetation; den unſcheinbarſten Geſchöpfen und Gewächſen geht ſie nach, nichts iſt ihr zu gering. Und unter einem ganz beſtimmten Geſichtswinkel betrachtet ſie das

alles: lebendig muß es ſein. Das bunte bewegliche Treiben und Geſchehen um ſie her reizt und lockt ſie, impulſiv neugierig iſt ſie und ſtets zur Stelle, wenn es irgend etwas zu ſehen gibt. Kein Wunder, daß ſie gefliſſentlich dem Unbewegten aus dem Wege geht und nach Stoffen ſucht, die dieſem Durſt nach dem Lebendigen Rechnung tragen. Es iſt erſtaunlich, wie dieſe Künſtler ſelbſt dem ſcheinbar Regungsloſen ungeahnte Reize der Bewegung abgewinnen. Ein Vorwurf, der beſonders die Vaſenmalerei immer aufs neue beſchäftigt, iſt das Meer, mit ſeinen Geheimniſſen und intimſten Reizen (Fig. 2,3). Der Maler hat es ſich nicht leicht gemacht, er ſetzt uns nicht die Dinge vor, die an der Oberfläche ſchwimmen, was das Auge tief unter dem zitternden Waſſerſpiegel in verworrenen Umriſſen erſpäht, tritt uns hier als ſcharf erfaßtes Bild entgegen. Das Stilleben auf dem Grund der See, das doch ſo wunderſam erfüllt iſt von leiſem Leben: wo ſich die Arme der Seeſterne und Polypen träge wie im Traum bewegen, wo zwiſchen wuchernden Bänken von Schwämmen und Algen der Nautilus ſeine ſtillen Bahnen zieht, alles lebt hier, reckt und dehnt und windet ſich. Das Seegewächs, das aus der Tiefe ſteigt, dem Ziehen und Stoßen der Flut elaſtiſch folgt und bebt, die Quallen mit ihren ſchleimigen Körpern, die ſteigen und ſinken. Auf Wandgemälden ſehen wir Delphine um Korallenriffe ſich tummeln, fliegende Fiſche ſchnellen durch die Flut. Oder der Maler biegt dem Beſchauer die Zweige des Dickichts auseinander und läßt ihn den klopfenden Puls der Wildnis fühlen. Den arglos trällernden Vogel im Buſch beſchleicht die Katze auf ſamtnen Pfoten, die Ohren gereckt, im gläſernen Auge verzehrende Gier. Eine der farbig eingelegten Dolchklingen entrollt ein üppiges Landſchaftsbild: an den Ufern des Fluſſes, der von Fiſchen wimmelt, machen zwiſchen den Papyrusſtauden hindurch flinke Geparde auf erſchreckt emporflatternde Enten Jagd. Löwen verfolgen in gewaltigen Sätzen Gazellen, die geſtreckten Laufes entfliehen. Feine Fayencereliefs zeigen Kühe und Wildziegen, die ihre Jungen nähren. Die prachtvollen Stierſzenen der beiden Goldbecher aus Vaſio ſind allbekannt. Es dürfte kaum möglich ſein, den Stoffbereich erſchöpfend zu umſchreiben die Kunſt zieht auf immer neue Entdeckungsfahrten in den ſchwellenden Reichtum einer paradieſiſchen Natur und kehrt ſtets mit Beute beladen zurück, die ſie mit ſcharfen Späheraugen in momentaner Bewegung erfaßt hat. Verblüffend dieſe Friſche der Beobachtung, welche die zarteſte Pflanze in Feldern von verſchwenderiſcher Buntheit entdeckt. Die Wände der kretiſchen Paläſte ſind mit gemaltem Blumenflor derart überſponnen, als ſchütte der Zaubergarten dieſer Inſel das ganze Füllhorn ſeines Wachstums vor uns aus. Dabei iſt die Sonderart der verſchiedenen Bäume, Sträucher und Gräſer ſehr ſicher und frei von aller Schablone herausgeholt, und jeder Stengel hat ſein eigenes Leben und eine taufriſche Saftigkeit. Niemals wieder hat die Antike einen ſo feingeſchliffenen Sinn für die Individualität pflanzlicher Formen beſeſſen, wie denn

überhaupt die Wiedergabe der Landſchaft und ihrer Einzelzüge um ihrer ſelbſt willen ihr in der Folge völlig fremd geworden iſt.

Man ſieht in dem ſtarken Talent für täuſchende *Darſtellung von Naturdingen* den Beweis für die hochentwickelte künſtleriſche Kultur und das vorgeſchrittene Kunſtwollen dieſer Frühzeit. Allein die Unmittelbarkeit der Anſchauung, den hellen Blick und das ſichere Verſtändnis für Formen und Vorgänge der Umwelt hat dieſe Kunſt mit derjenigen der Primitivſten gemein. Die Wandgemälde, Felszeichnungen und Schnitzereien der paläolithiſchen Höhlenbewohner unſeres Erdteils, und andererſeits manche Leiſtungen der Naturvölker von heute ſtehen an Friſche des Empfindens und Eindrücklichkeit der Geſtaltung den Bildern dieſer ägäiſchen Kunſt ſehr nahe; bisweilen ſtellt man ganz erſtaunliche Übereinſtimmungen feſt. Gewiß iſt dieſer «primäre Naturalismus» der älteſten Kulturſtufen wie auch der neueren Primitiven anderen Wurzeln entſproſſen und demnach verſchieden zu bewerten. Der Kunſttrieb des Jägers, der ſeine Erfahrungen und Erinnerungen in das feſte Abbild überträgt und dadurch das Gedränge ſeiner Phantaſie entlaſtet, verfolgt damit noch keinen weitergehenden Zweck als den einer Mitteilung oder doch Klärung von Vorſtellungen, die ihm zu ſchaffen machen; aber meiſt ohne die Bildelemente ſo zu ſammeln und zu ordnen, daß der Geſamteindruck ein äſthetiſch anregender wäre. Die Motive der künſtleriſchen Tätigkeit ſind noch rein triebhafter Natur oder aus praktiſchen Bedürfniſſen zu erklären. Für die minoiſche Zeit, die ſolchen Urzuſtänden längſt entwachſen iſt, trifft das natürlich nicht mehr zu, und doch wird auch hier noch das Intereſſe vom Gegenſtändlichen in einer Weiſe in Anſpruch genommen, daß die formalen Überlegungen nur zögernd ſich einzumiſchen beginnen. Die Schilderungen ſind ſehr oft von einer loſen und ſprudelnden Art, die ſich nicht in ſtraffe Bahnen zwängen laſſen mag. Das Bruchſtück einer Silbervaſe mit der Belagerung einer Stadt ſteckt ſo voll von Einzelheiten, daß der Beſchauer durch den Inhalt nur langſam ſich durchwindet; unermüdlich ſind dieſe Bilder im Aufzählen von Beiwerk, im Anhäufen und Anſammeln einer überreichen Mannigfaltigkeit. Nur daß unter dieſem ungezügelten Mitteilungsbedürfnis Klarheit und Überſichtlichkeit des Ganzen leiden; *die naive Freude am bloßen Geſchehen* verſperrt einer ſichtenden Kompoſition den Weg, und ſo haben dieſe Bilder leicht etwas Haltloſes; man könnte hinzutun oder wegnehmen, ohne die Geſamtwirkung entſcheidend zu beeinfluſſen.

Dieſer *Mangel an Beherrſchung* wird um ſo fühlbarer, wenn ſich die Bildfülle in einen kleinen Rahmen zuſammendrängt, und gerade das kretiſche Kunſthandwerk macht von ſolchen anſpruchsvollen Kompoſitionen oft genug Gebrauch. Wie iſt das Reliefband jenes Speckſteingefäßes mit der Ernteprozeſſion (Fig. 6, 7) von zuckendem Leben ſchwer, wie ſtoßen und drücken

ſich hier die Geſtalten in launiſchem Spiel der Abwechslung! Man taſtet unwillkürlich die ineinandergepreßte Maſſe ab nach den Gelenken der Kompoſition, aber ſchon der Umſtand, daß jeder Erklärer die Akzente wieder anders ſetzen möchte, beweiſt es, daß das Ganze der eindeutigen Gliederung und der führenden Linien ermangelt. Die verbindenden oder trennenden Motive ſind da, doch beruhen ſie mehr auf inhaltlichen und pſychologiſchen Gleichungen und Gegenſätzen als auf jenen optiſch klaren, die mit feſtem Griff den Knäuel des Stoffes entwirren und die Dinge ſo zurechtrücken, daß das Bild in geſicherten Zuſammenhängen ſitzt. Die beiden Becher aus Vaſio ſind als Gegenſtücke auf wirkungsvollſten Kontraſt der Situation und Stimmung komponiert, und auch beim einzelnen Bildſtreifen läßt ſich hier der Berechnung bis in Teilformen folgen. Aber eine ſolche Sauberkeit der Dispoſition gehört zu den großen Seltenheiten, und dann erheben Nebenmotive und Zutaten, die nicht notwendig ſind, immer noch ſo vorlaut ihre Stimme, daß das Gewicht des Allzuvielen die mühſam erſtrebte Einheit wieder aus den Fugen drücken will. In ſehr vielen Fällen aber mag man von ſtreng formalen Konſtruktionen gar nichts wiſſen; der Künſtler bringt die Einfälle an, wie ſie ihm zugetragen werden, in zerſtreuter Folge, in jener freien und willkürlichen Gruppierung, die ſcheinbar dem bunten Bild der Wirklichkeit entſpricht.

Und doch hat bei all dem die Naturtreue dieſer Kunſt ihre Grenzen. Es ſteckt viel helle Beobachtung in den Bildern, aber ſie gleitet prüfend nur an der ſichtbaren Außenſeite hin, verfügt erſt über eine unvollkommene Einſicht in das Innere der Organismen. Die naive Unbefangenheit in dieſer Hinſicht gibt ſich ſchon in der Bildung der Einzelweſen kund; vom Bau des Körpers beſteht noch keine klare Vorſtellung. Den menſchlichen Figuren fehlt das Knochengerüſt und damit die innere Feſtigkeit. Obwohl man ſich ſogar im Relief an einer realiſtiſch wirkenden Modellierung verſucht, wie ſie die folgende archaiſche Kunſt gar nicht anſtrebt. Aber während dieſe ſtets mit Nachdruck die Scharniere des Mechanismus zu betonen liebt und das Gerüſt des Ganzen ſo deutlich durchſcheinen läßt, daß der Leib wie durch Röntgenſtrahlen erleuchtet und das Skelett ſichtbar wird, iſt hier von einem Beobachten der anatomiſchen Einrichtung noch nicht die Rede. Die Gliedmaßen bewegen ſich willkürlich, als hingen ſie nicht mit dem Rumpf zuſammen, und es kommen Stellungen und Verdrehungen vor, wie ſie die Wirklichkeit niemals zuläßt. Ob es nun Gaukler ſind, die einen Luftſprung machen, ob hüpfende Tänzer oder Jäger und Krieger in heftiger Aktion: immer ſehen die Glieder aus, als ſeien ſie aus den Angeln gereckt; die Arme der Frauen auf dem großen Tirynther Wandbild biegen ſich gleich Schwanenhälſen. Und bei jenen monſtröſen Miſchweſen, wie ſie der Typenvorrat der geſchnittenen Steine in Menge aufweiſt, beſteht das Bizarre nicht

bloß in der Vereinigung fremder Elemente, ſondern in dem närriſchen Eigen=
ſinn ihrer Gliedmaßen, die ſich wirbelnd in eigentlichen Kugelgelenken drehen.
Die geſpenſterhaft dünnen Weſpentaillen und Spinnbeine der Figuren ver=
ſetzen unſer Publikum immer aufs neue in Staunen, und auch die ver=
ſchwenderiſchſte Angabe von Muskeln und Sehnen vermag über die Gebrech=
lichkeit der Erſcheinung nicht hinwegzutäuſchen. Die Tiere ſind im allge=
meinen weit beſſer und überzeugender wiedergegeben; aber auch hier bleibt
der Künſtler für manchen kühnen Verſtoß wider die Natur die Erklärung
ſchuldig. Das gleiche läßt ſich ſagen von Darſtellungen aus der Pflanzen=
welt; der Einzelform liegt genaue Naturkenntnis zugrunde, ſobald man aber
Aufſchluß verlangt über das Struktive des Gewächſes, verſagt das Bild:
darüber, wie die Blüte aus dem Stengel herauskommt, wie der Baum im
Boden haftet, macht ſich dieſe Zeit noch keine Gedanken.

Wagt man ſich dann gar an größere Naturausſchnitte, ſo zieht die Ver=
nachläſſigung der organiſchen Zuſammenhänge immer weitere Kreiſe.
Die einzelnen Teile ſind noch nicht zur vollen Einheit verſchweißt. Das
Landſchaftsbildchen des Nildolchs ſtellt ein Moſaik von loſen Brocken dar,
iſt nicht von einem einzigen Augenpunkt aus erfaßt; das gleichmäßig breite
Band des Fluſſes wird in Oberſicht gegeben, die Fiſche im Waſſer aber und
am Ufer die Tiere und Pflanzen im Profil. Noch liegen die Elemente un=
verbunden nebeneinander. Auf manchen Wandgemälden werden die Fi=
guren der Staffage und die Verſatzſtücke der Szenerie in verſchiedenen Höhen
über die Fläche zerſtreut und treiben ſich da freiſchwebend umher, wie auf
Zeichnungen der Kinder oder der Primitiven; ſie ſind gleichſam entwurzelt,
denn der Boden trägt ſie nicht (Fig. 1); der Bildgrund hat nicht den Raum=
wert einer Geländefläche, ſelbſt wenn er gelegentlich von Terrainlinien durch=
ſponnen wird. Die Begriffe der Tiefenſtaffelung und Räumlichkeit ſind am
Horizonte noch nicht aufgeſtiegen, und wo man vereinzelte Ausnahmen
eines perſpektiviſchen Sehens zu erkennen meinte, beruht dies auf einer irr=
tümlichen Auslegung des Tatbeſtandes. Es war deshalb ein unglücklicher
Einfall, hier von einer Kunſt des Impreſſionismus zu ſprechen, es fehlt ſchon
die Grundbedingung: die optiſche Totalität. Die ganz naive Kritikloſigkeit
in der *Wiedergabe eines Raumganzen* verrät ſich in jenen abſonder=
lichen Terrainformen, die auf Landſchaftsbildern und Meeresidyllen bisweilen
von allen Seiten in den Rahmen wachſen, als Erdſchollen, Felszacken oder
Korallenriffe, bald in knorrigen Wucherungen, bald in unförmigen Maſſen,
oft tropfſteinartig vom oberen Rand herunterhängend, ſo daß die Erklärung
der Vaſiobecher zunächſt auf geballte Wolken riet. Die Szene iſt nicht be=
dingt durch die Geſtalt des Lokals, ſondern umgekehrt, das Bild wird nach=
träglich, zum Zweck der Raumfüllung, mit landſchaftlichen Fetzen garniert,
aber auf eine ganz unorganiſche Art und ohne jede Rückſicht auf reale

Möglichkeit. Der gesamte Typenvorrat dieser Kunst ist aus der reinen Anschauung hervorgeholt, an allen Dingen haftet noch der frische Erdgeruch, klebt etwas von dem feuchten Lehm, aus dem der Schöpfer sie geformt, und jedes Objekt stellt sich als das unverfälschte Erinnerungsbild eines Sinneneindrucks dar. Aber noch wird das einzelne Steinchen als solches erst zur Prüfung in die Hand genommen, und bis zu jenen Höhen, die einen Überblick und ein Zusammensehen des Vielen erlauben, ist noch ein langer, dorniger Weg.

2. Die lose Zierform.

Ein weiteres Moment primitiven Verhaltens sehen wir in jenem Dekorationsbedürfnis, das in mancher Hinsicht an den Schmucktrieb der Wilden erinnert. Im Grunde dient die ganze technisch so hochentwickelte Kunst dieser Zeit der Verzierung des Menschen selbst, seiner Wohn- und Grabstätte und seines Hausgeräts. Der Körper ist beladen mit gleißendem Schmuck, Spangen und Halsketten, Fingerringen; Kopfbedeckungen von ganz bizarrer Form kommen vor. Besonders die Toten werden in überreichem Maß mit Zierat ausgestattet. An Bauten wie an Gerät wird die bescheidenste Fläche mit einem gewaltigen Aufwand von Farbe und Formen bedeckt. Die Fassade des Atreusgrabes ist übersponnen mit Ornamenten, deren wuchernde Fülle der wirren Phantastik polynesischer Baukunst kaum nachsteht.

Die Art, wie diese Verzierungen angebracht werden, hat etwas ausgesprochen Spielerisches. Das Auge hat das ruhige Ausmessen noch nicht gelernt, es geht hastig und unsteht umher. Große einheitliche Flächen werden noch als langweilig und unleidlich leer empfunden. Eine lange Wandflucht wird zerstückelt und muß vor- und zurücktreten. Das Einerlei ist ästhetisch reizlos; in den kretischen Palästen sind die Fugen der schimmernd weißen Alabasterplatten bisweilen mit brandrotem Stuck verstrichen; das Deckengewölbe des Atreusgrabes war übersät mit funkelnden Metallrosetten. Bei umfangreichen Figurenbildern ist der Hintergrund nicht monochrom, sondern wechselt in den Tönen. Der noch flatterhafte Farbensinn verlangt den schnellen Rhythmus, das jähe Umspringen; in einem fort soll es bewegt und interessant zugehen. Daher die außerordentliche und höchst naive Freude an einer losen lebendigen Farbigkeit, an lauten Kontrasten möglichst leuchtender Farben, gelb, hellblau und rot. Diese Vorliebe für eine hüpfende und scheckige Verzierung beherrscht vor allem das Kostüm der Frauen, das in der klassischen Zeit schlicht, großzügig und gehalten ist: hier ein kurzatmiges Vielerlei, eine Zerteilung der Fläche in kleine und kleinste Flecke. Der grellbunt gemusterte Rock auf einem Wandgemälde aus Hagia Triada (Fig. 1), mit seiner fast beleidigenden Dissonanz, nimmt es mit dem närrischsten Harlekingewand unseres

Faschings auf. Dieser Farbenhäufung entspricht ein Formensinn, der die Schönheit im Überquellenden erblickt. Die kretische Frauentracht geht offensichtlich darauf aus, mit ihrem Gemenge von Besatzstreifen, Falbeln, Fransen, Flittern und Stehkragen die schlichte Grundform zu verhüllen und die Erscheinung zu komplizieren. Ein Hang zum Überfluß nicht nur, sondern recht eigentlich zum Überflüssigen; ein Luxus, der mehr als zwecklos, oft genug zweckwidrig ist. Wie die Verzierung des Säulenschaftes mit umlaufenden Zickzackbändern den Stamm zerfasert und ins Wackeln bringt, so wird durch eine horizontale Streifenteilung der bauschigen Röcke der Standfestigkeit des Körpers entgegengewirkt. Die Klarheit der struktiven Linien, welche der späteren Architektur über alles geht, ertrinkt hier im Ornamentreichtum; die Gesamtanlage der schmückenden Elemente hat etwas Unbeherrschtes, und sie ist unkünstlerisch im Sinne des eigentlichen Griechentums. In der Keramik verweigert die Bemalung den Gesetzen des Tektonischen oft in störrischem Eigensinn den Gehorsam und geht Wege, welche die Richtlinien des Aufbaues rücksichtslos durchkreuzen.

Als suche diese Kunst durch ihre überstürzte Geschäftigkeit das Auge über formale Mängel wegzutäuschen und das nüchterne Nachprüfen zu verhindern, weicht sie nach Möglichkeit dem einfachen Satzbau aus. Denn dies gilt für die meisten Äußerungen dieser Frühzeit: sie sind unpräzis. Der Zeichnung fehlt die Schärfe und jene Sicherheit, welche die Einzelformen mit festen Zähnen ineinandergreifen läßt. Die Ornamentstreifen sind selten ganz genau gefügt, sondern wie durch ein leises Rütteln verschoben. Da sind auf eine schwarzgefirnißte Vase weiße Lilien gemalt, zu dreien gruppiert, und nun wolle man im einzelnen beachten, wie wenig noch auf strenge Entgegnung und Gleichgewicht gegeben wird: nach Stellung, Zahl und Form ihrer Blüten sind die Stengel verschieden. Es ist zweifellos ein Mangel an Aufmerksamkeit, der solche Abweichungen und Unregelmäßigkeiten verschuldet hat; aber vom Standpunkt des herrschenden Kunstwollens sind es keine Fehler. Es besteht gar kein Bedürfnis, alles ganz gleich zu machen, und auf unbedingte Korrektheit wird jedenfalls kein besonderer Wert gelegt. Diese Kunst mag sich keinen Zwang antun, lehnt alles Steife ab. Es ist ein Stil der losen Formen, und die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit zeichnen sich gerade durch jene Schönheit aus, die im Fessellosen liegt. Für die Reize einer so eigenartig prickelnden Ornamentik, wie sie die Kamareskanne (Fig. 5) bedeckt, dürfte kein modernes Auge unempfindlich sein; allein der Grieche klassischer Zeit würde angesichts der vielen Defekte in der Anlage nicht zu reinem Genuß kommen. Die beinahe absichtlich zur Schau getragene Gleichgültigkeit — das zentrale Muster unter dem Ausguß ist verschoben, die seitlichen Kreise sitzen ungleich hoch, und von den Sternen in ihrer Mitte entspricht keiner dem andern —, das Zerfahrene und allzu Sorglose muß einem

ſtreng geſchulten Geſchmack ſtörend ſein. Und doch beruht der Zauber dieſes nervös unruhigen Formen- und Farbenſpiels gerade auf dem freien Wurf und dem Unberechneten. Das Geſamtmotiv bekommt durch dies Ziehen und Wandern den Charakter eines Perpetuum mobile: Feuerrädchen, die ſich ſtändig drehen, Sterne und Funken von ſich ſprühen in die Nacht des Firnisgrundes.

Nicht, daß man für die Vorzüge der Symmetrie überhaupt unempfindlich geweſen wäre; beſonders in der Kleinkunſt, welche die Gruppierung im Wappenſchema liebt, ſpielt ſie eine beträchtliche Rolle. Aber merkwürdig iſt es doch, wie häufig man ſich, bei rein dekorativen Aufgaben ſogar, an die Reſponſion gar nicht kehrt, und ganz aſymmetriſche Bildungen, wie ſie ſpäter ſchlechterdings undenkbar wären, finden ſich recht oft. Man ſcheut ſich nicht, den Henkel einer Taſſe mit einem plaſtiſchen Zweig in ſchräger Richtung zu verzieren, als ſei er achtlos hingeworfen. Oder die dunkle Silhouette eines mächtigen Tintenfiſches wird über den Bauch einer Vaſe gebreitet (Fig. 3); aber quer muß er das Bildfeld durchſchneiden, mit ſchief geneigter Achſe, und ſeine Arme ſchlängeln und winden ſich ſo, daß an einer Stelle eine Leere und anderswo ein wirrer Strudel von Formen entſteht. Hier und in manchen ähnlichen Fällen iſt die diagonale Anordnung des Bildſchmucks mit Abſicht gewählt; ſie wird offenbar als reizvoll empfunden, indem ſie den Eindruck des Zufälligen und Ungehemmten, der momentanen Bewegung macht. Es iſt ein ganz beſonderer Saft, der alle dekorativen Elemente dieſer Kunſt durchtränkt, daß jede Form belebt erſcheint. Das rein abſtrakte Ornament iſt ſo gezeichnet, als ſei es vom Schwellen und Treiben pflanzlichen Lebens erfüllt. Die Maler ſetzen ihr ganzes Können daran, dem vegetabiliſchen Schmuck die volle Freiheit zu laſſen. Die Ranken folgen dem Willen einer natürlichen Kraft, die frei hingekleckſten Blättchen an Henkel und Hals der Vaſen biegen ſich wie vom Windhauch gekräuſelt; auf Griff und Klinge eines Dolches ſind Lilienblüten loſe hingeſtreut. Und je kühner die Abweichungen von der ſtarren Norm, um ſo ſtärker iſt der Bewegungseindruck. Wilde Bäche weißer Farbe laufen auf manchen Kamaresvaſen über die ſchwarze Wölbung hin (Fig. 4). In toller Laune wirft der Pinſel um ſich; außer Rand und Band im wörtlichſten Sinn ſchleudert das Ornament ſeine weiten Schlingen in das Bild hinein, und wir ſtehen hier an der Schwelle einer faſt beängſtigenden Anarchie des Zierwerks. Gleich flatternden Papierſerpentinen ſchaukeln und ſchwanken die Linien umher, in Kurven und Spiralen von rauſchendem Schwung. Sie ſind von einer Flüſſigkeit, die ſich nicht aufhalten läßt, und an keiner Stelle darf ſich die Bewegung ſetzen. Man läßt dabei ſelbſt dem Zufall freies Spiel, indem auf manchen Vaſen nach flüchtigem Aufklatſchen der Farbe die Tropfen willkürlich gleiten und rieſeln dürfen, und die ſonderbarſten Irrgänge ſind Augen, die ſo hungrig nach Überraſchungen ſind, gerade recht.

Die Zwanglosigkeit, das Fahrige und Hastige liegt diesen Menschen im Blut, es ist auch im Leben Stil. In der körperlichen Erscheinung schon tritt es deutlich zutage. Lustig und ungeberdig soll das Haar sich ringeln; das homerische Gleichnis von der schwellenden Pracht der Hyazinthe für eine frei bewegte Lockenfülle findet in den kokett rollenden Schneckenkoiffüren dieser Wandgemälde den entsprechenden bildlichen Ausdruck. Weithin stieben die gelösten Haarsträhnen der Tänzerinnen auseinander, wie die bunten Fäden und Schleifen ihrer Kleider. Bei feierlichen Anlässen ist die zeremonielle Haltung nicht etwa die starr gereckte der archaischen Periode, sondern mit einer kautschukartigen Dehnbarkeit biegt sich der Oberkörper nach rückwärts, und die Bewegungen zeigen häufig jenes naturwidrig Geschmeidige wie beim Schlangenmenschen. Es gibt Tanzmotive, die dem schlenkernden Kakewalk der Nigger ähnlich sehen. Zufall ist es nicht, daß die schleimigen Bildungen von Weichtieren diese Kunst so sehr zu bannen und zu immer neuen Ideen anzuregen wissen. Überhaupt wird ihren eigenartig wogenden Stil nur verständnisvoll betrachten können, wer der Liebe zum Beweglichen und Gelösten auch in den Lebensformen dieser Menschheit nachgegangen ist. Für die Beurteilung des Werdeganges der Antike aber erscheint diese Erkenntnis von grundlegender Wichtigkeit: am Anfang ist die Unruhe, im Stofflichen mit seiner Bewegungsfülle sowohl wie in der sprühenden Farbigkeit und im entfesselten Lineament.

3. Das Untektonische.

Eine so spielerisch veranlagte Kunst ist für wirklich monumentales Gestalten noch nicht reif; in der Welt der großen Formen fühlt sie sich nicht zu Hause. Wir sehen uns denn auch nach Versuchen in dieser Richtung vergebens um, mit statuarischer Plastik hat sich diese Frühzeit anscheinend überhaupt nicht abgegeben. Mangelndes Können trägt kaum die Schuld daran, allein noch ist dem naiven Sehen die Schönheit der mächtigen Verhältnisse und weiten Flächen nicht aufgegangen. Der bildnerische Trieb befriedigt sich in der Kleinplastik. Statuetten aus Bronze und Blei, Schnitzereien in Holz oder Elfenbein, Fayence- und Tonfigürchen; sie sind bisweilen mit einem erstaunlichen Feingefühl geformt, in momentanen Stellungen und verblüffend durch die Freiheit der Bewegung und den Ausdruck einer unmittelbaren Lebendigkeit: aber Bildungen, die nur als Miniaturen denkbar und möglich sind, und in anderem Maßstab würden sie leer und kleinlich wirken. Die Wandreliefs aus Stuck, deren Figuren zum Teil die Lebensgröße übersteigen, mögen als Beleg dafür gelten; die Bilder unterscheiden sich grundsätzlich in keiner Weise von der Darstellungsart der Wandmalerei, aus der sie abzuleiten sind, doch steht der flaue Charakter des Reliefs in sonder-

barem Mißverhältnis zur bedeutenden Figurenhöhe, und das Unzulängliche plastischer Gestaltungskraft wird hier peinlich empfunden. Im Hochrelief vom Löwentor zu Mykene ist uns freilich eine Probe kolossaler Skulptur erhalten, und nicht bloß deswegen wird diesem Denkmal eine Ehrenstelle in der Geschichte der antiken Bildhauerei gesichert bleiben. Die Modellierung ist kräftig und eigentlich raffiniert, das Licht spielt über reichbewegte Flächen. Und der sinnliche Reiz dieser Katzenkörper mit ihrer geschmeidig weichen Haut kommt prachtvoll zur Geltung. Dagegen sind die Proportionen durchaus mißglückt und fehlerhaft, und man vermißt gerade das, was die dekorative Plastik des späteren Griechentums auszeichnet: die Sicherheit und Bestimmtheit im Abmessen der Teile. Es sind Verzerrungen, wie sie entstehen, wenn man große Bilder aus der Nähe anlegt, ohne Überblick über das Ganze.

Diese Bedingtheit des konstruktiven Schaffens zeigt sich nun auch in der Architektur. Der Tempel, das wirkungsvollste und eigenartigste Gebilde griechischer Raumkunst, tritt erst viel später in die Erscheinung. Gebaut wird ausschließlich zu Wohn- und Befestigungszwecken und für die Beisetzung der Toten. Und als eine primitive Lösung gibt sich hier auch derjenige architektonische Typus zu erkennen, der dieser Frühzeit allein eigen ist: das Kuppelgrab. Das spätere Griechentum verwendet die Form nicht mehr; und dennoch hat sie eine sehr lange Geschichte, bedeutet sie doch die letzte Ausgestaltung eines höchst einfachen Baugedankens. In zäher Folgerichtigkeit hat sich das mächtige Grabgewölbe entwickelt aus dem ältesten Haustypus auf griechischem Boden, der ebenfalls teilweise unterirdisch angelegten Rundhütte. In Böotien und auf Kreta sind Reste solcher Wohnungen von bescheidenstem Umfang gefunden worden: bienenkorbähnliche Spitzkuppeln, deren Wandung gebildet wird aus wagerecht übereinander gelagerten Ringen flacher Steine und getrockneter Lehmziegel, nach oben immer enger werdend, so daß durch dieses Überkragen der Schichten ein Scheingewölbe entsteht. Und so ist auch beim großen Steinkuppelhaus, das dem Toten errichtet wird und Raumverhältnisse und Bauart einer bereits überwundenen Profanarchitektur beibehält, das statische Problem noch recht naiv gelöst, trotz der vorzüglichen Quaderfügung; bis zur Erfindung des Keilsteingewölbes, der echten Kuppel, sollte es nicht kommen; ein schüchterner Anfang (in Pylos) scheint im Keime steckengeblieben zu sein. Ein langsamer Prozeß hat eine Kleinform schlichtester Art, die aus rein praktischen Bedürfnissen hervorgegangen war, anwachsen lassen zu einem Denkmal von gewaltigen Ausmessungen und zum Träger reichen künstlerischen Schmuckes. Wie in vielen anderen Dingen verrät sich auch in diesen Kuppelgräbern das Wesen prähistorischer Kultur in seiner ganzen kraftvoll derben Urwüchsigkeit. Mit den ungefügen Megalithgräbern, den Riesenstuben und Hünenbetten des Nordens und anderen gigantischen Schöpfungen der Vorzeit verbindet sie — darüber

vermögen auch die blendendſte Dekoration, die Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung nicht hinwegzutäuſchen — gemeinſame Abſtammung aus der naturnahen Wohnform der Primitiven.

Nun hat uns Kreta in ſeinen minoiſchen *Paläſten* Zeugen einer Architektur geſchenkt, welche ſich an die kompliziertesten Raumbildungen heranwagt und auch durch den Glanz der Ausſtattung alles ſpäter Geſchaffene überſtrahlt. Was wir von den Wohnverhältniſſen der Griechen in geſchichtlich hellen Zeiten kennen, iſt von einer bemerkenswerten Einfalt und Dürftigkeit im Vergleich zu dieſer verſchwenderiſchen Fülle und einem Komfort, der den verwöhnteſten Anſprüchen Rechnung trägt. In endloſer Zahl fügen ſich Raumteile der verſchiedenſten Formen, Größen und Proportionen zu einem Geſamtbild von betäubendem Reichtum: ſtattliche Prunkſäle und kleine Kammern, Magazine und Korridore, Treppen und Lichtſchächte, Binnenhöfe und Säulenhallen. Noch die Ruinen erſcheinen dem Beſucher als ein Wunder der Technik; die Mauern haben dem jahrtauſendelangen Druck des Erdreichs widerſtanden, mit großer Kühnheit ſind mehrere Stockwerke aufeinander getürmt. Und doch reicht in äſthetiſcher Hinſicht dies ſeltſam *verwickelte Bauſyſtem* bei weitem nicht an die großartig ſchlichte Linienführung der folgenden griechiſchen Architektur heran, und von ihr aus rückſchauend wird man nur ſagen können, daß den Schöpfern der kretiſchen Luxusanlagen jene Begriffe noch unzugänglich waren, welche das reife Hellenentum mit der Kunſt des Bauens verband. Hat es doch keine Raumformen erſtehen laſſen, deren Bild nicht in der Erinnerung haften bliebe in völlig klaren Zügen, dank der Unmißverſtändlichkeit ihrer Anlage. Die Struktur dieſer vorgeſchichtlichen Paläſte dagegen hat *etwas Unſcharfes, Verſchwommenes.* Der Vorwurf gilt nicht der Generalidee des Bauplans, die iſt eindeutig, einheitlich, einfach. Eine ſcharfſinnige Unterſuchung hat in das vielmaſchige Grundrißgeſpinſt Klärung zu bringen und als Kern des Ganzen die primitive Innenteilung des alten Ovalhauſes, als des mutmaßlichen Urbildes, nachzuweiſen geſucht. Auf jeden Fall liegt dieſen ſcheinbar regelloſen Haufen ein durchdachtes Syſtem zugrunde: um einen großen Binnenhof von langgeſtreckter Rechteckform gruppiert ſich allſeitig das Gebäude in der Weiſe, daß die gliedernden Verbindungswege, Gänge oder Treppen, und die trennenden Mauerzüge entweder parallel zur Längsachſe des Hofes laufen oder im rechten Winkel dazu; ſo erwächſt ein ſich kreuzendes Liniennetz auf der Grundlage durchgehender Achſengliederung. Dies deutliche Prinzip wird nun aber geſtört durch eine Vermehrung der Elemente und Häufung der Zellen, durch eine Zerſtückelung der Baufläche in immer kleinere Teile, womit die Geſamtanlage unendlich bereichert wird, im ſelben Maß jedoch auch ſich verwirrt. Nicht planlos und durch willkürliches, äußerliches Anſetzen einzelner Gemächer, wie ein flüchtiger Anblick wohl glauben laſſen könnte, ſind dieſe Maſſenräume entſtanden, vielmehr iſt das Schema von

Anfang an bestimmt, und alle nachträgliche Ausgestaltung vollzieht sich folgerichtig im Rahmen einer vorsätzlichen Idee. Tatsächlich aber wirkt ein so kleinlich verzweigtes System eben doch als Labyrinth, und wer jemals zwischen den vielhundert Wänden in der Residenz des Minos herumgeirrt ist, wird verstehen, wozu Theseus den Faden der Ariadne brauchte.

Man kann den Kontrast dieser krausen Planbildung zur nüchtern klaren Baugesinnung des Griechentums nicht stark genug betonen. Es handelt sich um ein völlig anderes Raumgefühl, und schon sehr früh machen die Gegensätze sich bemerkbar. Bereits der Megarontypus der festländischen Trutzburgen im 2. Jahrtausend (Argolis: Tiryns und Mykene; Böotien: Arne) stellt das Programm auf für die ganze folgende Tätigkeit; nicht nur das Wohnhaus jüngerer Zeiten, auch der monumentale Tempel ist hier im Keim enthalten. Der einzelne Baukörper führt ein Sonderdasein, er bedarf der Ergänzung und seitlichen Anlehnung nicht, ist lebensfähig für sich allein. Schon die schmale und nach festen Regeln gegliederte Front verleiht der äußeren Erscheinung den knappen Ausdruck eines festen Formenwillens, und auch die Gestaltung des Innenraumes verrät im wohlberechneten Verhältnis von Breite und Tiefe die Unterordnung unter eine bestimmte Norm. Werden dann mehrere Elemente zu größeren Gruppen versammelt, so vollzieht sich die Aufreihung in straffer Disziplin; vor dem Herrenhaus pflanzt sich ein selbständiger Torbau auf, aber genau ausgerichtet und in gehörigem Abstand, und so ordnet ein sicheres Taktgefühl lauter in sich gefestigte und abgeschlossene Raumtypen zu einem organischen Ganzen mit scharf ausgeprägter Bildung der Gelenke und sichtbarer Gliederung. Hiergegen nimmt sich das kretische Palastsystem wie eine unzertrennlich verwachsene Zellenmasse aus, weil die Räume sich durchflechten, keiner ließe sich herauslösen aus dem Zusammenhang. Darum ist nichts so bezeichnend für die undeutliche Tektonik dieser Baukunst wie das häufige Vorkommen des «Pfeilersaals» mit seiner Lockerung und Aufschlitzung der Wände. Ohne Frage liegt hier eine bewußte Absicht vor; das Auge liebt das malerische Durcheinander und empfindet den beweglichen Wechsel als besonderen Reiz. Man darf an die ganz gleichartigen Tendenzen in der ornamentalen Ausschmückung der Räume erinnern: die Decke ziert ein zäh verschlungenes Gesamtmuster; unmöglich, es in einzelne Teilmotive zu zerlegen, ohne das Ganze zu zerstören; die Formen schnellen ineinander über, die Farbflecke mengen sich zu flimmernder Unruhe, und jede Spiralrolle zieht die ganze Umgebung in ihren Strudel hinein. Wie anders die Kassettendecke der griechischen Tempelarchitektur, welche die Felder als bestimmte Größen von gleichem Wert und sauberem Umriß nebeneinandersetzt. Diese altkretische Kunst aber zeigt eine Neigung zum Grenzenlosen: in der Ornamentik, deren Bewegungen so oft ohne Anfang und ohne Ende sind; und in der Architektur insofern, als

nirgends zu energiſchem Abſchluß gedrängt wird. Die Grundriſſe ſind umzogen von einem Kontur, der zu ſchwach iſt, um Auswucherungen zu verhindern; es fehlt ihm die Kraft der Klammer, welche den Inhalt umſpannt und zuſammenhält.

Das ſind nun Beobachtungen, die ihre erwünſchte Beſtätigung finden auch auf anderen Gebieten des künſtleriſchen Schaffens. Von einem untektoniſchen Stil zu ſprechen iſt man nur da befugt, wo es ſich nachweisbar um einen Mangel an Schärfe im allgemeinen handelt. Es kommt aber tatſächlich nicht vor, daß ſich die Baukunſt in unklaren Bildungen ergeht, während gleichzeitig etwa das Kunſthandwerk auf deutlichen Ausdruck der Zweckmäßigkeit ſieht und ſeine Formen ſtraff im Zügel hält. So unterſcheiden ſich denn auch die *Gefäßtypen* der kretiſch-mykeniſchen Keramik von allen ſpäteren durch ihren *unfeſten Bau*. Man vermißt in ſehr vielen Fällen die genügende Standvorrichtung. Während das Geſchirr der archaiſchen Periode mit wulſtigem Fußring oder breiter Fläche ſich am Boden feſtzuſaugen ſucht, kommt es hier nur zu einem dumpfen Aufſtoßen; oder der Körper ruht zwar auf beſonderem Geſtell, aber es iſt von weichlichem Kontur und viel zu dürftig, man traut ihm keine rechte Tragfähigkeit zu. Den reizvollſten Erzeugniſſen des Kunſtgewerbes gehören jene ſo häufigen Vaſen an, die gar nicht ſtehen können, da ſie fußlos ſind; ſie kommen in allen Größen vor, in verſchiedenſtem Material und in mannigfacher Abart: vom geradlinigen Spitzkegel bis zur bauchigen Trichterflaſche mit tropfenförmigem oder eirundem unterem Ende (Fig. 2). Die Wandung iſt oft geſchmeidig geſchwungen und mit auserleſenem Geſchmack verziert. Und doch ſind es ganz *atektoniſch empfundene* Dinge, weil auch in der eleganteſten Durchbildung die Herkunft aus den Zufälligkeiten der urſprünglichen Naturform, ſei es Tierhorn oder gehöhlte Frucht, ſich niemals ganz verwiſchen läßt. Man wird ſie trotz ihrer großen Schönheit als *primitiv* bezeichnen, und mit dem Ende der mykeniſchen Kultur verſchwinden ſie auch aus dem Gebrauch. Was die Gefäßhenkel betrifft, ſo ſind ſie bald unverhältnismäßig klein und ſchwächlich, bald breite Bandöſen von bedeutender Länge, aber elaſtiſch verzogene Schlingen, wie aus einem weichen und dehnbaren Stoff. Entweder ſcheinen ſie nur loſe angeheftet, oder ſie werden ohne betonten Abſatz aus der Gefäßmaſſe herausgezerrt. Auch gekoppelte Vaſen ſind beliebt, wo mehrere Körper unorganiſch aneinanderkleben. Überhaupt wird meiſtens auf eine entſchiedene Begrenzung und Trennung der Teile und damit auf eine klare Erläuterung ihrer Aufgabe verzichtet. Man liebt es, den Umriß von Hals, Bauch und Fuß in ununterbrochenem Zug und leiſer Krümmung an- und abſchwellen zu laſſen, und ſo entgleitet das Gefäß leicht den feſten Proportionen und nimmt die flüſſige Beweglichkeit des Schlauches an (Fig. 3). Da gibt es Becher, deren überhoher dünner Schaft langſam übergeht in eine luftige Blaſe: iſt es wirklich ein Behälter, der unbedenklich ſich

füllen läßt? Im Grunde beobachten wir hier dasſelbe weiche Nachgeben der Form, das auch die Malereien der Außenſeite haben, dieſe ſkelettloſen quammigen Tintenfiſche mit den ſpielenden Armen.

Die mangelhafte Standfeſtigkeit der figürlichen Plaſtik hat ihre Urſache in Erſcheinungen ganz ähnlicher Art. Wir meinen hier nicht die oben ſchon berührten Schwächen des anatomiſchen Baues; es fehlt dieſen Bildwerken an Rückgrat auch im übertragenen Sinn, der Körper iſt unglücklich ponderiert. Mit naiver Unbekümmertheit und großer Kühnheit werden der Freiſkulptur Löſungen zugemutet, die wider ihre Natur ſind und plaſtiſch im Grunde gar nicht durchführbar. Jene köſtliche Elfenbeinfigur des «Stierſpringers», der mit dem Kopf nach unten durch die Luft ſchnellt, müßte man mit den fliegenden Geſtalten der archaiſchen Kunſt zuſammenhalten, wo ſo gewiſſenhaft auf Gleichgewicht und ſtabile Haltung geſehen wird, um den Mangel an plaſtiſchem Empfinden in die rechte Beleuchtung zu rücken. Statuetten wie die Schlangengöttinnen aus Knoſſos und andere langgewandete Frauenbilder dürfen noch auf jede Andeutung der Füße verzichten — etwas was ſpäter ſelbſt bei rohſter Anlage des Ganzen niemals zugelaſſen wird; man will ſich überzeugen vom Vorhandenſein des Fundaments. Wo aber die altkretiſche Kunſt unbekleidete Figuren gibt, erſcheinen ſie vollends haltlos und gebrechlich. Unter dieſem Geſichtswinkel wird man es als ein Glück betrachten, daß es das zweite Jahrtauſend bis zur Monumentalplaſtik noch nicht kommen ließ. Vor Überraſchungen ſind wir allerdings nicht ſicher; aber ſelbſt wenn wir eines Tages im Schutt der vorgeſchichtlichen Paläſte Koloſſen aus Stein oder Erz begegnen ſollten, ſo wird man zugleich die Entdeckung machen, daß ſie auf tönernen Füßen ſtehen.

II. Erſtarrung.

Das Kunſtleben der kretiſch-mykeniſchen Kultur lagert ſich breit über ein Jahrtauſend hin und nimmt ſomit einen Zeitraum ein, welcher der Geſamtdauer der griechiſchen Kunſt in geſchichtlicher Zeit an Ausdehnung gleichkommt. Und wenn ſich das Entwicklungstempo dieſer Frühkunſt mit dem drängenden Wachstum der folgenden Stufen auch in keiner Weiſe meſſen kann, iſt es doch klar, daß von einer Einheitlichkeit der Stilprinzipien angeſichts einer ſo bedeutenden Zeitſpanne nicht geredet werden darf. Ganz abgeſehen von den Verſchiedenheiten lokaler Kunſtübung, die ſehr beträchtlich ſind, beſonders was das Verhältnis des griechiſchen Feſtlandes zu Kreta betrifft. Die oben ſkizzierte Schilderung kann das Weſen dieſer Kunſt in ihrer Geſamtheit nicht erſchöpfen. Wir ſind heute noch weit davon entfernt, ihre Wandlungen in jener geſchloſſenen Folge überſehen zu können,

welche die ganze weitere Entwicklung auszeichnet, und das liegt nicht allein an einer ungenügenden Kenntnis oder Durchforschung des Materials: die Bewegung vollzieht sich in der Tat noch langsam und stellenweise schleppend. Immerhin tritt die Richtung, nach welcher die Entfaltung der künstlerischen Kräfte geht, im allgemeinen klar zutage. Nach jenem blendenden und üppigen Aufblühen um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. findet eine Erweiterung und Bereicherung nach der stofflichen und technischen Seite nicht mehr statt. Im Gegenteil, die Lust am Finden und Sammeln neuer Motive fängt an zu erlahmen, die Fülle schrumpft zusammen auf ein immer bescheideneres Maß, das naive Talent des Schilderns und Erzählens verliert an Frische. Die Technik verschlechtert sich zusehends, der Firnis der Vasenmalerei verkommt und schon das Material wird geringer. Die Zeichnung erhält etwas Ungelenkes, Unbeholfenes, Stockendes. Zuletzt werden Verfallserscheinungen bemerkbar und Anzeichen der Ermüdung. Nur von einem Verwildern der Kunst sollte man hier nicht sprechen, und es ist durchaus nicht so, als seien in der drohenden Dekadenz nicht die Möglichkeiten einer weiteren und vorwärtsweisenden Entwicklung enthalten. Die Wandlungen, welche die Kunst nun durchmacht, sind nicht schlechthin als ein Ebben und Nachlassen der schöpferischen Anlagen zu verstehen, sondern als eine Umorientierung, welche den kommenden Stil vorbereitet und freie Bahn für ihn schafft. Es ist wahr, der Formenschatz wird konventionell und immer dürftiger, aber mit dem Festhalten an bestimmten Normen erstarkt auch das Verständnis für die Schönheit, die im Gesetzmäßigen liegt.

Vom Standpunkt eines geschworenen Naturalismus wäre das, was allmählich mit jenen erst so unmittelbar erfaßten sinnlichen Eindrücken geschieht, freilich als ein Vertrocknen aufzufassen. Man fängt an, die Natur zu stilisieren, die Mannigfaltigkeit und die Zufälligkeiten der Erscheinung auf elementare Formeln abzuleiten. Mit Nebensächlichem, kleinen Zügen hebt es an, Schritt für Schritt wird das rein Sinnliche zurückgedrängt und ins Abstrakte übersetzt. Und gegen Ende der mykenischen Periode ist die Kunst bereits so weit, daß sie an eine unbefangene Wiedergabe der Natur und ihrer Vorgänge nicht mehr denkt. Da wird uns auf einer bemalten Vase ein kriegerischer Ausmarsch vorgeführt (Scherbe aus Tiryns), eine Komposition aus seltsam bizarren Elementen! Und doch wäre es durchaus verkehrt, das Schemenhafte des Bildes aus mangelndem Können erklären zu wollen; als ob diese Maler nicht gewußt hätten, daß Menschen aus Fleisch und Blut doch ganz anders aussehen als so. Aber die Welt hat nun die Entdeckung gemacht, daß es hinter der bunten Fülle der Dinge und der gesamten Wirklichkeit noch eine andere große Schönheit gibt; und sie genießt als hohen optischen Reiz den sicheren Zug der feinen weißen Linien, die in gleichen Abständen und peinlich parallel über die dunkeln Körpersilhouetten laufen,

die Perlenstickerei der Säume, die Kurven der Pferdemähne, die sich so gleichmäßig biegen wie im Kornfeld die Ähren unter dem Wind. Und angesichts des Zaubers, der im streng Formelhaften der Zeichnung liegt, tritt das Interesse am Gegenstand als solchem ganz zurück. Die Szene wird zum Ornament. Für den Künstler ist das formale Problem viel wichtiger als das Erfassen und getreue Wiedergeben des Objekts.

Schon diese spätmykenische Kunst ist so weit gegangen, daß sie die natürlichen Gebilde und Lebewesen vollkommen desorganisiert und aufgelöst hat. Die Purpurschnecke, ein beliebtes Motiv, das auf älteren Vasen sehr oft in ganz naturgetreuer Abbildung begegnet, entfernt sich mehr und mehr von der Wirklichkeit, bis aus der Muschel eine spindelförmige, schließlich eine rein lineare pfropfenzieherähnliche Figur geworden ist. Wer nicht die ganze Stufenleiter überblickt, wird die natürliche Ausgangsform schwerlich erraten, das Grundmotiv ist in der Abkürzung fast ganz verwischt. Am genauesten läßt sich die fortschreitende Entsinnlichung verfolgen bei Darstellungen aus der Pflanzenwelt. Während die kretische Blütezeit nicht nur auf Bildern mit landschaftlicher Szenerie, sondern oft auch im rein schmückenden Ornament die Gewächse in leicht stilisierter Daseinsform wiedergibt, entzieht die jüngere Malerei dem vegetabilischen Muster mit Absicht jenen Saft, der aus der Pflanze ein Lebewesen macht, ein Geschöpf, das wächst und sich wandelt. Blumen, wie sie auf der Wiese stehen, sind es längst nicht mehr. Die Blütenblätter gehen in gerollte Spiralen aus, das Bündel der Staubfäden wird wie mit dem Zirkel konstruiert. Die Geschichte der Lilienblüte verläuft so, daß am Anfang die flott gemalte Blume in der vollen Pracht ihrer natürlichen Bildung steht, am Ende ein lineares Gebilde aus ineinandergesteckten immer kleiner werdenden Spitzwinkeln.

Begünstigt wurde diese Abkehr von der Wirklichkeit und die Entartung alles Materiellen durch die wachsende Freude an der ordnenden Disziplin im bildnerischen Schaffen. Der Geschmack hat sich gewandelt, den unbedenklich hingestreuten Reichtum findet das Auge nicht mehr schön. In das ungestüme Sprudeln und Plaudern kommt allmählich Maß und Zucht. Jene zwanglose Dekoration wird beiseitegedrängt durch ein sorgfältiges, pedantisches und einem Auge, das an prickelnde Reize gewöhnt ist, recht langweiliges Gliedern und Abteilen. Allein so ungelenk auch diese ältesten Zeugnisse einer gebundenen Kunst noch sein mögen: man spürt und anerkennt den Drang nach Klarheit und Ruhe im Bild. Die Ansätze zu diesem gemessenen Komponieren zeigen sich nun in umfangreichen figürlichen Darstellungen überall. Auf der Kriegervase aus Mykene (Fig. 8) zieht sich um den Gefäßbauch ein breiter Streifen mit schreitenden Figuren, die in einem Zuge angeordnet sind; in Einerkolonne wird abmarschiert, im gleichen Schritt und Tritt. Und alle haben die Lanze, an welcher der Brotsack hängt, gleich geschultert, tragen dieselbe Uniform —

das ganze Bild hat etwas vom berüchtigten Drill. Der moderne Beſchauer lächelt; allein man möge nun einmal wegſehen über die Unzulänglichkeiten eines noch unfreien Schaffens und ſich fragen, was dieſer Maler mit ſeinem kindlichen Gänſemarſch eigentlich will? Der Rhythmus als ſolcher freilich iſt nicht erſt eine Entdeckung dieſer Spätzeit. Schon die Wandgemälde der kretiſchen Paläſte laſſen ausgedehnte Prozeſſionen in feierlicher Reihung vorüberziehen; auf den ſogenannten Palaſtſtilvaſen folgen ſich dieſelben prächtigen Muſter in geregelten Abſtänden und in ſchablonenhafter Wiederholung. Allein jetzt dröhnt uns der Gleichklang der Form mit einer faſt ſchwerfälligen Wucht entgegen, ruckweiſe und hart wie das metallene Ticken der Uhr. Ein ſo launiſch komponiertes Bild, wie der erregt dahinſtürmende Schnitterzug auf jenem Reliefgefäß, mit ſeinem Gewimmel zappelnder Leiber und Gliedmaßen, wäre in dieſer erſtarrenden Umgebung ſchlechterdings undenkbar. Der Sinn für das naiv haſtige Schildern iſt verlorengegangen, und gerade in der dürrſten Monotonie meint man das Geheimnis rhythmiſchen Wohllauts am reinſten und unverfälſcht zu finden.

Dieſe Tendenzen erringen ſich in der ſpätmykeniſchen Kunſt immer größere Bedeutung und ſchließlich die Alleinherrſchaft. Auf der Kriegervaſe wird durch Hinzufügung eines klagenden Weibes noch ein gewiſſes Gefühlsmoment in die Darſtellung gebracht und der Hinweis auf eine beſtimmte Situation. Bei der bemalten Grabſtele aus Mykene mit einem ganz ähnlichen Zug von Gewaffneten fällt auch dieſes fort; doch wird hier nun auch in der Anordnung der Farben jene rhythmiſche Regelmäßigkeit angeſtrebt, die rein dekorativ zu verſtehen iſt, als ein optiſch angenehmer Wechſel von verſchieden bunten Flecken. Und mit dem Umſichgreifen von Stiliſierung und Gliederung wächſt das Verſtändnis für das Struktive. In der Vaſenmalerei beginnt die Dekoration dem Bau des Gefäßes Rechnung zu tragen. Die wuchernde naturaliſtiſche Ornamentik wird beſchränkt auf einzelne Teile des Vaſenkörpers, gleichſam gebändigt und gebunden. Immer größere Partien werden rein linear verziert, mit Strichen und Streifen von verſchiedener Dicke. Die einfachen horizontalen Firnisringe um Hals und Fuß oder andere Einziehungen des Gefäßprofils haben den Zweck, dieſe konſtruktiv wichtigen Stellen zu umſchnüren; ſie erhöhen den Eindruck der Feſtigkeit.

Man könnte leicht verſucht ſein zu glauben, es ſei dieſer Kunſt Gelegenheit gegeben worden, ſich völlig auszuſprechen, und die Entwicklung müſſe ihren natürlichen Abſchluß gefunden haben im ſtarren Syſtem des geometriſchen Stils, der in Griechenland um die Jahrtauſendwende bereits überall ſich durchgeſetzt hat. Indeſſen ſind die Ergebniſſe der Forſchung der Annahme eines ſo geradlinigen und einfachen Verlaufs nicht günſtig, ein unmittelbarer Zuſammenhang läßt ſich nicht erweiſen. Und ſo erklärt man ſich den Wechſel der Formenſprache vielmehr aus einem gewaltſamen Bruch

der Entwicklung. Schon der üppigen Luxuskunſt des kretiſchen Herrenzeit-
alters ſei durch Eingriff von außen her, durch feindliche Invaſion und die ſo
hervorgerufenen Kataſtrophen, der Lebensnerv vorzeitig durchſchnitten, der
endgültige Umſchlag aber ſei durch die doriſche Wanderung bewirkt worden.
Die geometriſche Kunſt hätten die von Norden vordringenden Stämme als
fertiges Gut aus ihrer Heimat mitgebracht, und die zahlreichen Anklänge
an das Vergangene, die in den nachmykeniſchen Stilgattungen immer wieder
an die Oberfläche ſteigen, wären als Reſtbeſtände der überwundenen Formen-
welt anzuſprechen, welche die ſiegreiche neue Kultur aufgehoben und ſich
einverleibt. Ohne Frage haben die politiſchen Ereigniſſe der großen Völker-
wanderung, die in mehreren Wellen die griechiſchen Länder und Inſeln
überflutete, die ethnologiſchen Verſchiebungen das Bild der Kunſt von Grund
aus verändert; und gewiß iſt der ſtählerne Einſchlag im Formenbeſtand der
geometriſchen Zeit ein Element europäiſch-nordiſchen Urſprungs. Aber der
Verſchmelzungsprozeß, der vorhandenes Gut mit dem Import aus der
Fremde miſchte, war doch eben nur auf einem Boden möglich, der für die
Aufnahme der neuen Einflüſſe bereit und für ihre Eigenart empfänglich
war. Nun iſt ſchlechterdings nicht zu verkennen, daß ein Wandel des kretiſch-
mykeniſchen Stils in der Richtung auf den geometriſchen hin ſich vollzogen
haben würde auch ohne den entſcheidenden äußeren Anſtoß. Das ganze
Verhalten dieſer Kunſt in ihrem ſpäteren Verlauf weiſt darauf hin; um es
kurz zuſammenzufaſſen: die überhandnehmende Vorliebe für alles Verein-
fachte und Abgekürzte, die fortſchreitende Entſtellung der natürlichen Formen,
ihre ornamentale Stiliſierung, ſchematiſche Wiederholung und Verwertung zu
rein dekorativen Zwecken.

Nicht allerorten freilich liegen die Übergänge ſo klar zutage wie in
der Geſchichte der Keramik, deren Produkte noch maſſenhaft erhalten und
von der Zeit kaum verändert worden ſind. Mit der monumentalen Malerei
ſind wir weit weniger gut daran: eine größere Strecke des Entwicklungs-
ganges iſt uns unbekannt, beſonders die Anfänge liegen noch völlig im
Dunkel. Und doch deuten auch hier feſte Fundtatſachen wenigſtens im all-
gemeinen die Richtlinien an. Von den datierbaren Reſten der Wandgemälde
verraten die frühen Proben (Miniaturfresken von Knoſſos, Fiſchfries von
Phylakopi u. a.) die friſche Beobachtung eines wagemutigen Naturalismus,
zeigen eine bunte Szenerie, oft im ſchillernden Farbenſchmuck der Wirklich-
keit, und ihr Vorrat an figürlichen Motiven iſt um beſondere Löſungen nicht
verlegen, es geht lebendig und temperamentvoll zu. Gegen ſo berückenden
Reichtum kommt die jüngere Stufe, die uns neben Wandbildern der Paläſte
auch die Malereien des Sarkophags von Hagia Triada vertreten, allerdings nicht
auf; nur in ornamentalen Einzelheiten weiß ſie einige Abwechſlung zu bringen.
Allein bei dem zunehmenden Stillwerden des Betriebes läßt ſich um ſo vernehm-

licher der nahende Schritt des Neuen hören, und jene Auffaſſung, welche das Erlahmen des Intereſſes am Gegenſtändlichen mit einem empordrängenden Vorſtellungsleben und dem Einzug der abſtrahierenden Idee im bildneriſchen Schaffen in Verbindung bringen will, iſt doch wohl auf dem richtigen Wege. Als Rückſchritt wird einen derartigen Prozeß nur bezeichnen, wer die vornehmſte Aufgabe der Kunſt in einer Nachahmung der Natur erblicken möchte.

So wird daran feſtzuhalten ſein: der Verlauf der Kunſtgeſchichte in dieſer Frühzeit ſtellt, unbeſchadet mancher Schwankungen, in ſeinen großen Zügen doch eine organiſche Entwicklung dar. Nicht unvermittelt tritt der Umſchwung ein, der Schematismus der geometriſchen Epoche hat ſeine Vorzeichen in den Alterserſcheinungen der kretiſch-mykeniſchen Kunſt. Aus eigenem Antrieb hat ſie letzten Endes jene Elemente, die gegen eine ſtrenge Stiliſierung ſich ſträubten, ausgeſchieden und fortgeräumt. Man mag das immerhin Verknöcherung nennen, der Ausdruck erſcheint gar nicht ſchlecht gewählt: wie durch ein Ablagern und Erhärten der Maſſe allmählich erſt der Knochen ſich bildet, ſo bekommt das Formenſyſtem der bildenden Kunſt in langſamem Werden ſein feſtes Skelett.

Zweiter Abſchnitt.

Die archaiſche Kunſt.

Es läßt ſich nicht leugnen, daß mit dem Verſchwinden jener leben=
ſprühenden und freudigen Kunſt des mykeniſchen Zeitalters die Welt
um vieles nüchterner und leerer geworden iſt. Das Land, das bisher
wimmelte von intereſſanten und lebhaft bewegten Geſtalten, iſt jetzt wie aus=
geſtorben. Das heitere, phantaſievolle Treiben einer unermüdlichen Jugendkraft
iſt verrauſcht und verſiegt. Die Dinge haben Farbe und Glanz verloren. Der
Formenfülle, dem Bilderreichtum der Vorzeit ſteht fürs erſte eine große Armut
und Dürftigkeit gegenüber. Und vielleicht iſt nicht zuviel geſagt mit der Be=
hauptung, daß es eine anſpruchsloſere Kunſt als diejenige des griechiſchen
Mittelalters im zehnten bis achten Jahrhundert v. Chr. kaum je ge=
geben hat. Der Vorrat von Elementen, womit jetzt die Dekoration beſtritten
wird, iſt überaus beſchränkt und karg und ſteht an Mannigfaltigkeit der Aus=
drücke weit hinter dem üppigen minoiſchen Formenſchatz zurück. Es iſt er=
ſtaunlich, mit wie Wenigem man ſich jetzt zufrieden gibt. Schablonenmäßig
wird Gleiches an Gleiches gereiht, in eintöniger Folge wiederholen ſich die=
ſelben Formeln und ſchematiſchen Typen. Es iſt, als habe ein dumpfes Brüten
die vordem ſo muntere Schaffenskraft der Kunſt gelähmt; ſie iſt verlegen und
bedenklich geworden und getraut ſich nicht mehr hinaus auf das freie Feld,
wo Raum für kühnes Wagen und ungehemmte Betätigung iſt. Beinahe ängſtlich
hält ſie ſich zurück, zieht ihre Zirkel und probt ihr Können im allerengſten
Kreiſe.

Und doch iſt dieſe Zeit nichts weniger als unfruchtbar geweſen, und es iſt
ſchwer verſtändlich, wie man ſie als die dunkelſte Periode der griechiſchen Kunſt=
geſchichte und gar als Tiefſtand bezeichnen kann. Zunächſt iſt es nicht richtig,
daß nach dem Ableben des mykeniſchen Stils das Kunſtſchaffen auf eine längſt
überwundene primitive Stufe zurückgeſunken ſei. Der Prozeß wird gern ſo
dargeſtellt, als hätten die Prinzipien einer entlegenen Vorzeit, die während
der Herrſchaft des Kretiſch=Mykeniſchen unterdrückt und überwältigt, als Unter=
ſtrömung kaum merklich fortgewirkt, erneute Geltung gewonnen; das geo=

metriſche Dekorationsſyſtem knüpfe an die Gewohnheiten des Neo-
lithikums an. In Wirklichkeit iſt die Verwandtſchaft zwiſchen vor- und nach-
mykeniſchem Stil — daran glauben wir feſthalten zu müſſen — eine ſchein-
bare, und die Ähnlichkeit von einer ganz äußerlichen und oberflächlichen
Art. Nur wer das roh Materielle der Formelemente ins Auge faßt, wird
Anklänge und Beziehungen finden, ein Wiederaufleben außer Kurs geratener
Werte. In der dekorativen Kleinkunſt herrſcht nun wieder die Vorliebe für
eine rein lineare Verzierung, und ſie arbeitet zum Teil mit Motiven ein-
fachſter Natur, wie ſie die Frühkunſt eines jeden Volkes ſich zurechtgemacht
hat, ſo auch die vormykeniſche der Mittelmeerländer im dritten vorchriſtlichen
Jahrtauſend. Allein ſowohl in der Anordnung und Gruppierung dieſer Ele-
mente, in der Syntheſe, als auch in der Art der Ausführung zeigt ſich ein
gewaltiger Unterſchied zwiſchen prähiſtoriſcher und geometriſcher Kunſt. Der
griechiſche «geometriſche» Stil (Fig. 10) ſchafft mit einer bedächtigen Über-
legung und zugleich mit einer wunderbaren Selbſtzucht und Energie.
Gewiß ſtoßen wir gerade in dieſer Periode ſehr oft auf verrohte und ſtumpfe
Leiſtungen, und für manche örtlichen Sonderarten, die ſich nun ans Licht
ſtellen, trifft die Bezeichnung «Bauernkunſt» unbedingt zu. Man ſollte aber
den neuen Stil da aufſuchen, wo ein friſches und ſtarkes Wollen den ihm
gemäßen Ausdruck findet: in Attika und auf den Inſeln haben die Tendenzen
der geometriſchen Kunſt eine Formenſprache zum Reifen gebracht, die von
ſeltener Eleganz der Linien und von einer kriſtallenen Klarheit iſt. Wer ſich
Schlichtheit und beſchränktes Maß des Ausdrucks als primitives und unent-
wickeltes Können auslegt, wird den Adel und die große Schönheit dieſer
Kunſt nie verſtehn; aber ſo viel iſt gewiß, daß das Syſtem dieſes geome-
triſchen Stils nur als das Ergebnis einer langen Entwicklung, einer bewußt
herbeigeführten und erzwungenen Reinigung und Klärung aufzufaſſen iſt.

Man wird ferner dieſe Periode, welche die lockere Bildnerei der Frühzeit
überleitet in die ſtrenge und formenſichere Kunſt der geſchichtlich hellen Zeit,
richtig einſchätzen, wenn man ſie als Durchgangsſtadium bewertet; in ihr
bereiten ſich die kommenden großen Taten vor. Mag immer dieſe eigen-
tümlich lebloſe Kunſt des ſtarren und gleichſam gefrorenen Lineaments als
langweilig und unendlich ernüchternd empfunden werden: das angeſtrengte
und peinliche Sichbeſinnen auf die Vorbedingungen dekorativer Wirkung hat
die Grundlagen geſchaffen für jene erſtaunliche Sicherheit im Aufbauen
von Bildwerken, in welcher die griechiſche Kunſt unerreicht geblieben iſt.
Ohne dieſe ſimpeln Rechenexempel des Archaismus wäre ſie kaum zu ihrer
unbedingten Herrſchaft über alle Form gelangt. In den Anfängen ſchon iſt
die weitere Entwicklung im Keime beſchloſſen. Das Beiſpiel der Puppe wird
einem nahegelegt, deren harte, knappe und ſtarre Hülle die ganze ſchlummernde
Farbenpracht des Falters birgt. Allein hier trifft nun doch der Vergleich nicht zu.

Die Entwicklung der Griechenkunst während der archaischen Periode ist alles eher als eine selbständige gewesen; nicht allein und in stolzer Unabhängigkeit hat sie sich zu ihrer klassischen Höhe emporgearbeitet. Es ist wohl eine Zeit gekommen, wo sie nicht nur allem Fremden den Zutritt gewehrt, sondern über die Grenzen der griechischen Welt hinaus sehr stark bestimmend und vorbildlich gewirkt hat. Aber beim Aufstieg ließ sie sich führen. Besonders im siebenten Jahrhundert dringt orientalischer Einfluß durch alle Poren ein. Phönizien und seine Hinterländer, und andererseits Ägypten haben die Ausgestaltung der hellenischen Kunst lebhaft beeinflußt. Und es ist nicht nur Einzelnes gewesen, was das junge Griechentum dem längst fertigen Formen- und Bilderschatz seiner Nachbarn als nutzbare Werte entnahm: ornamentale Details, wie die starren pflanzlichen Muster, oder neue figürliche Typen, die Fabelwesen und Tiere des Orients, die rasch eine weite Verbreitung fanden. Die entscheidenden Anregungen, welche hier ein völlig Neues in die Wege leiten, sind viel allgemeinerer Natur. Die gemessene Feierlichkeit, die würdevolle Grandezza des Orients, seine breite und umständliche Art: die Wucht dieser Eindrücke zwingt dem Hellenentum eine veränderte Haltung auf. Es dürfte zunächst merkwürdig erscheinen, daß diese Einflüsse so spät einsetzen. Die Berührung mit dem Orient ist freilich seit dem Beginn der Kolonisation und dem Ausbau des Handels eine sehr viel lebhaftere geworden. Aber schon das minoische Zeitalter kannte ja doch diese fremdartige Größe der ägyptischen Kunst: es verstand sie nicht und ahmte sie nicht nach. Spät und langsam ist das Griechentum diesen Begriffen zugänglich und für die Schönheit des Grandiosen reif geworden. Dann aber vollzieht sich auch eine so weitgehende Angleichung, daß Fremdes und Eigenes oft gar nicht leicht zu scheiden ist: die Frische und klare Sinnlichkeit des Griechen hat sich dem getragenen Ernst des Ostens aufs innigste vermählt.

So sehr deckt sich das junge Wollen dieser archaischen Kunst mit den gefestigten orientalischen Stilprinzipien, daß trotz dem beständigen Aufnehmen und Verarbeiten fremden Gutes das halbe Jahrtausend von der dorischen Wanderung bis zur Zeit der Perserkriege eine der konsequentesten Entwicklungen darstellt, welche die Geschichte kennt. Hier erinnert der Verlauf tatsächlich an die gesetzmäßigen Metamorphosen einer Pflanze, die sich allmählich aber unaufhaltsam zu immer völligerer Bildung entfaltet. Schritt für Schritt vollzieht sich das Wachstum, mit einer wunderbaren Folgerichtigkeit, und man spürt das ununterbrochene Wandern und Weitersickern der treibenden Säfte. Es empfiehlt sich daher, die archaische Kunst im weitesten Umfang — bis zu dem Augenblick, wo sich dann neue und eigenartige Vorstellungen zum Teil mit großer Heftigkeit in das griechische Kunstleben eindrängen und es gründlich umgestalten — als eine große Einheit zu fassen. Und es dürfte auch in der Tat kaum möglich sein, innerhalb dieser ausge-

dehnten Zeitspanne Einschnitte wesentlicher Art oder ein jähes und willkürliches Umspringen der Tendenzen nachzuweisen. Freilich ist es ein weiter Weg, den die Kunst hier zurücklegt. Aber sowohl zur vorhergehenden kretisch-mykenischen, als auch zur nachfolgenden klassischen Periode steht die gesamte archaische Kunst in einem scharfen Gegensatz: dem losen Stil der Frühzeit, und dem freien und bewegten klassischen Stil gegenüber zeichnet sich die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer durch einen Stil der gemessenen und gehaltenen Formen aus, die zunächst starr und steif, später an Härte und Eckigkeit verlieren, aber doch noch eigentlich gebunden sind. Die Übergänge vollziehen sich kaum merklich, und auf keiner Stufe der Entwicklung lockert sich der Zusammenhang. Und was nun den Gehalt betrifft, so bereichert sich das Bild der Kunst in stofflicher und geistiger Hinsicht zusehends und in immer gesteigertem Maße, bis schließlich der reife Archaismus über eine sehr stattliche Fülle und Mannigfaltigkeit verfügt. Aber es ist eine sonderbare Gestaltenwelt, und selbst in Augenblicken lebhaftester Ausgelassenheit verleugnet sie es nicht, daß ihre Wurzeln tief im Boden jener alten, dank einer zähen Tradition und ihrer eigenen stählernen Festigkeit noch immer wirksamen «geometrischen» Stilprinzipien haften.

I. Organisation.

Es ist bereits angedeutet worden, daß das Entstehen der Monumentalkunst in engster Anlehnung an Ägypten und den alten Orient zu den grundlegenden Tatsachen der griechischen Stilgeschichte gehört. Der Tempel und die Statue: gerade die beiden Gebilde, welchen die Griechenkunst in erster Linie ihren großen Ruhm verdankt, gehen auf fremde Anregung zurück. Ungefähr gleichzeitig, im siebenten Jahrhundert — in derselben Periode, in der auch das Kunstgewerbe so entschieden in die «orientalisierende» Bahn einlenkt, was gewiß nicht Zufall ist — treten der selbständige Kultbau sowohl wie das große Rundbild als fertige Gestalten in die Erscheinung. Der Idee und ihrem formalen Ausdruck nach sind diese Dinge dem Griechentum von Haus aus fremd. Das kretisch-mykenische Zeitalter begnügt sich noch mit natürlichen Andachtsstätten oder kleinen kapellenartigen Gelassen in weiterem architektonischem Verband. In den ersten Jahrhunderten nach der dorischen Wanderung aber hätten für bauliche Anlagen großen Maßstabes schon die allgemeinen kulturellen Bedingungen gefehlt. Der älteste uns bekannte Typus des dorischen Tempelbaues in Griechenland und in seinen westlichen Kolonien bedeutet wohl auch die erste Beschäftigung mit dem Problem. Gewiß ist die Abteilung der Räume und manche konstruk-

tive Einzelheit im Herrenhaus der Frühzeit vorbereitet, wie wir oben S. 14 bemerkt haben. Allein ſchon der Begriff des Tempels wurde dem Griechen von auswärts zugetragen: Ägypten iſt die Heimat der monumentalen Gotteshäuſer wie auch der großen Kulturbilder, um deretwillen ſie geſchaffen ſind; und es dürfte die Offenbarung jener Denkmäler im Pharaonenland geweſen ſein, welche verwandte Vorſtellungen von Gewalt und Macht in der griechiſchen Baukunſt auszulöſen berufen war.

Die ſtatuariſche Plaſtik zeigt einen ähnlichen Entwicklungsgang. Nach einem Abbild der Gottheit in überragender Größe, nach Darſtellungen der Verſtorbenen oder nach Stifterbildniſſen in einem den wirklichen Verhältniſſen entſprechenden Format hat ſich im Kultus der Griechen anſcheinend kein Bedürfnis geregt, bis der geſteigerte Verkehr mit den öſtlichen und ſüdlichen Nachbarreichen das Verſtändnis für fremde Denkart und Formengebung wecken ſollte. Dann hält faſt unvermittelt und ſieghaft raſch die Statue ihren Einzug in eine Welt, die ſo lange Zeit nur von beſcheidenen Götterbildchen und Votivfigürchen gewußt hat (vgl. Fig. 11). Nach Zwiſchengliedern ſehen wir uns vergebens um, gleich wird zu Verſuchen in bedeutendſtem Maße angeſetzt. Koloſſalbilder Apollos werden aus dem Marmor von Naxos gehauen; von Werken aus anderem Material, aber von ähnlich gewaltigen Ausmeſſungen berichtet die Überlieferung. Und die früheſten Proben in unſerem Denkmälervorrat laſſen über die Abſtammung keinen Zweifel; der Anſchluß an den Kanon der Ägypter iſt offenbar und ſoll ſich auch gar nicht verbergen. Neben der weitgehenden Ähnlichkeit von Schema, Proportionen und Bewegungsmotiven — ſie erſtreckt ſich bis auf Einzelheiten, z. B. das regelmäßige Vorſetzen des linken Beines — erſcheinen die Abweichungen zunächſt von äußerlicher und untergeordneter Art. Die völlige Nacktheit des Mannes freilich iſt neu und kühn, und in der Wiedergabe des natürlichen Haarwuchſes meldet ſich die andere Volksſitte: allein der ſtatuariſche Typus als ſolcher wurzelt feſt im Boden der ägyptiſchen Kunſt, und nun bekommt er bei den Griechen auch eine gleichartige Verwendung in Grabkult und Gottesdienſt. Natürlich trugen die helleniſchen Niederlaſſungen im Nildelta in beſonderem Maße zur Vermittlung bei; Naukratis, auch die Inſel Rhodos, die dem ägyptiſchen Einfluß weit die Arme öffnete, haben uns Belege für eine ſtark betonte Anpaſſung geliefert. Es iſt die hohe Feierlichkeit der geſammelten Haltung, was dem empfänglichen Sinn der Griechen Eindruck macht und ihn zu verwandten Bildungen anregt. Im weiteren Verlauf werden auch techniſche Errungenſchaften der Ägypter erprobt und übernommen, ſo der Hohlguß, der die Herſtellung größerer Erzfiguren überhaupt erſt möglich machte. Daneben tritt neuerdings die Bedeutung der aſiatiſchen, beſonders der ſyriſchen Kunſt für die Entwicklung der oſtgriechiſchen Plaſtik in immer helleres Licht.

Woran liegt es nun, daß dieſen ſtarken ausländiſchen Einflüſſen zum Trotz der ältere Archaismus durchaus den Eindruck des Urwüchſigen und Urſprünglichen macht? Schon die erſten, noch ſchwerfälligen Stilproben ſind von einem Geiſt erzeugt, der in herriſcher Selbſtſicherheit die fremde Form meiſtert und ſeinem Willen unterwirft. Die Weſensart der griechiſchen Rasse erzwingt ſich Gehör: ein Drang nach Klarheit und die große Friſche einer ſtets wachen Energie. Sobald die Aufgabe geſtellt iſt, tritt ſie mit raſchem Schritt heran, erfaßt die Zügel und hält ſie ſtraff in kraftgeſtählten Händen.

1. Feſtigung.

Das eigenartige Bauſyſtem des doriſchen Stils, wie es die älteſten Tempel in Griechenland, Sizilien und Unteritalien uns vor Augen führen, hat bis ans Ende des Altertums keine grundſätzliche Änderung erfahren. Es gibt in der geſamten Weltgeſchichte der bildenden Kunſt kaum ein zweites Beiſpiel für ein ſo unentwegtes und beinahe halsſtarriges Feſthalten an einer im erſten Anſturm eroberten Norm. Wohl zollt im Verlauf der jahrhundertelangen Entwicklung auch die Architektur des doriſchen Tempels dem neuen Stilwollen ſeinen Tribut; die Verhältniſſe des Baukörpers und ſeiner Glieder, auch die ſchmückenden Elemente ſind in fortwährendem Fluß und halten mit dem allgemeinen Wandel des Formenideals gleichen Schritt. Niemals kommt hier die Bewegung zum Stillſtand. Allein das eigentliche Gerüſt wird vom Wechſel der Zeiten nicht berührt und bleibt wie ein Fels in ſtrömenden Wellen ſtehn. Man kann dieſe Tatſache ſehr verſchieden beurteilen, rätſelhaft erſcheint ſie auf jeden Fall. Entweder betrachtet man das denkbar ſchlichte Gefüge aus lauter lot- und wagerechten Stücken als eine verhältnismäßig primitive Löſung, als Übertragung des älteren Holz- und Lehmbauſyſtems in einen dauerhafteren Stoff; dann wird man nicht genug ſich wundern können über die zähe Macht naiver Baugedanken, die allem Geſetz der Entwicklung zum Trotz und inmitten gewaltigſter Umwälzungen ſich behaupten. Oder aber die durchſichtige Klarheit des Ganzen wird als das Ergebnis einer ſtreng logiſchen Konſtruktion verſtanden, welche das Wirken von Laſt und Stütze in Formeln von ſo elementarer Einfachheit zwingt: ein geniales Zeugnis mathematiſchen Denkens, deſſen frühe Vollendung um ſo mehr in Erſtaunen ſetzen muß, als die Baukunſt der Ägypter weit entfernt iſt von dieſer unbeirrbar ſcharfen Folgerichtigkeit. Hier handelt es ſich um die ganz ſelbſtändige Schöpfung griechiſchen Geiſtes. Aber im Grunde ſind beide Auffaſſungen berechtigt; ſie ſchließen einander nicht aus.

Von der zunächſt beſtechenden Idee, daß die Struktur des doriſchen Tempels gleichſam die bloße Verſteinerung des älteren Holzbaues ſei, ſcheint

man heute wieder mehr abzukommen. Mit Recht. Wohl verwenden das Heraion von Olympia, der Apollontempel zu Thermos neben dem Stein die in der Vorzeit allgemein gebräuchlichen Baumaterialien, Holz und gebrannte Erde, in großem Umfang. Und auch beim reinen Steintempel kommen Dinge vor, die nur als die Erinnerung an abgeſtorbene Formen zu verſtehen ſind: die hohe Orthoſtatenſchicht der Cellawand ahmt den maſſiven Steinſockel der Lehmmauern nach, und deren durch Holzverſchalung verdickte freie Stirnenden haben zweifellos die Geſtalt der Anten bedingt. Das Profil der Türleibungen geht auf das Vorbild hölzernen Rahmenwerkes zurück, die Säulenkannelierung auf dasjenige des ſenkrecht bearbeiteten Baumſtammes. Auch der obere Abſchluß des Baues hat keine bloß zufällige Ähnlichkeit mit Gebälk und Satteldach der verbreitetſten Wohnhaustypen; und die Erklärung der Triglyphen und Metopen, welche in den erſteren die geſchlitzten Balkenköpfe der horizontalen Decke, in den letzteren einen Plattenverſchluß der Zwiſchenlücken ſehen möchte, beſteht vielleicht wirklich zu Recht: wenigſtens legt die eigenartige Zutat der Tropfenplatten dieſe Deutung ſehr nahe. Und doch iſt es unmöglich, alle techniſchen Beſonderheiten des entwickelten doriſchen Bauſtils aus überwundenen Bräuchen primitiver Vorſtufen oder aus der Nachahmung einfacher Profanarchitektur abzuleiten. Vor allem dürften gegen die direkte Überſetzung der hölzernen Hütte in den maſſiven Steintempel ſeine gleich anfangs ſo wuchtig ſchweren, gedrungenen und koloſſalen Formen ſprechen. Die ſind *von vornherein in Stein empfunden und gedacht*, und überhaupt in dieſem Stoff nur denkbar. Das Gemeinſame des ſtruktiven Prinzips beruht mehr auf einer beſtimmten Vorſtellung deſſen, was für die Haltbarkeit eines Bauwerkes im allgemeinen unerläßlich iſt: daß es ſtreng nach der Regel geſchichtet ſein muß, gehörig unterſtützt durch ſenkrechte Träger, unlösbar verſchränkt und verzahnt in allen ſeinen Teilen.

Keine andere Architektur iſt ſo ehrlich, keine gibt mit ſo rückhaltloſer Offenheit das ganze Geheimnis ihrer Kraft dem prüfenden Auge preis. Es ſoll ſich von der riegelfeſten Art des Aufbaues überzeugen laſſen; von dieſem einen Gedanken wird der geſamte Formenapparat beherrſcht. So iſt denn ſchon die *Geſtalt der doriſchen Säule ein Wunder klaren Zweckausdruckes*. Wie der maſſige runde Schaft die vereinte Energie ſeiner Kanneluren dem Druck von oben mit voller Wucht entgegentreibt, wie er anſchwillt und vor ſeiner Endigung ſich zuſammenſchnüren läßt, wie das Kapitell unter ſeiner Laſt auseinandergetrieben wird und bauchig ſich krümmt — das zeugt von einer ungemeinen Empfindlichkeit des tektoniſchen Gewiſſens und von einem Ernſt, der ſich der Schwere der Aufgabe unausgeſetzt bewußt bleibt. Keine unnütze ornamentale Zutat darf den Blick ablenken von den führenden Linien; vollkommen nackt und ſchmucklos ſpannt ſich der Rieſenſtrang des Architravs über die Säulenköpfe hin.

Hier und an den Stützen felbft wird nicht einmal die Farbe zugelaffen, die andere Teile des Tempels reichlich überftrömt; es ift, als halte an diefer Stelle die Verzierung den Atem an, damit das Wirken der entfcheidenden Funktionen in ftrenger Reinheit zur Geltung komme. Wo aber fonft Dekoration angebracht wird, ift alles abgeftreift, was irgend an naturaliftifche Motive erinnern würde, und diefer abftrakten Formenwelt gegenüber erfcheint die Pflanzenfäule der Ägypter als Spielerei. Jede noch fo unfcheinbare Einzelheit ift dem Wefen des Materials angepaßt, und fchon die Technik der Baukunft verrät einen Sinn für das Steingemäße, das fo fein entwickelt kaum anderswo anzutreffen ift. In der Tat wird man nach einem Fugenfchluß von folcher Stärke und zäher Dichtigkeit, wie ihn die Quaderwand des Tempels, das Polygonalwerk der Stützmauern in der archaifchen Periode zeigen, weit und breit vergebens Umfchau halten.

Das Bedürfnis nach Sicherung fpricht nun aus allem Kunfterzeugnis diefer Zeit, offenbart fich auch im befcheidenften Gegenftand der Kleinkunft. Dem Gleichgewicht des Vafenkörpers und den organifchen Zufammenhängen feiner Teile gilt die erfte Sorge des Töpfers. Die Stand- und Hebevorrichtungen des Metallgerätes werden vorbildlich auch für die zerbrechliche Tonware, und man liebt es, die Eigentümlichkeiten der Toreutik auf die keramifchen Formen zu übertragen: die Lötringe, die Hals und Schulter, Bauch und Fuß des Bronzegefchirres zufammenfchweißen, die Nietköpfe werden plaftifch in Ton nachgemacht, und fchon der Metallfchimmer der Firnisglafur erinnert an die harte Blechwandung. Vor allem fieht man auf einen feften Stand; der Fuß weitet fich zu umfangreicher Platte oder er ballt fich zu einem wuchtigen Glied von beträchtlicher Maffe, welches das Gefäß vor dem Umfallen zu bewahren vermag. Meift find die Teile fcharf voneinander abgefetzt, man duldet keine Verfchwommenheit. Ob die Henkel als ftämmige Griffe von rundem Querfchnitt geftaltet find, oder breit und dünn in Nachahmung metallener Streifen: die Anfatzftelle wird ftets deutlich bezeichnet, bisweilen durch ein gemaltes Stabornament befonders hervorgehoben (Fig. 9). In der älteren Zeit überwiegen die gedrungenen, unterfetzten Formen; der Hals und der Schaft find kurz und dick; die Lippe eine wulftige Rundung, der Gefäßbauch ladet mächtig aus, und die betonten Breitendimenfionen geben dem Ganzen leicht ein fchwerfälliges, faft plumpes Ausfehen. Dafür fitzt aber alles zäh nnd unverrückkar in den Fugen, und auch das allmähliche Schlankerwerden des Formates fchwächt den Eindruck diefer tektonifchen Feftigkeit nicht ab. Denn fchon in der Anlage der Verzierung finden wir die Idee des Aufbaues mit wundervoll fchlichter Klarheit ausgedrückt. In einem Strahlenkorb hochgerichteter Zacken fitzt das Gefäßrund, wie die Blume im Kelch. Aus umlaufenden Ringen und Streifen fchichtet die Wandung fich auf, und wenn etwa ein Schachbrettmufter zur Verzierung dient, fo gemahnt

die ſaubere Zeichnung an die ſcharfe Fügung einer Quadermauer. Das Flechtband, das in jüngeren Stilarten durch immer reicher verſchlungene Ornamentſyſteme erſetzt wird, ſchnürt den Körper feſt zuſammen; in anderen Fällen hüllt ihn ein ganzes Netz von ſchräg gekreuzten Linien oder ein feſter Schuppenpanzer ein. Mit großer Kraft wird das Gebilde in deutlich begrenzte Formen gedrängt. Auch der figürliche Bildſchmuck muß ſolcher Abſicht dienen; es iſt nicht bedeutungslos, daß das Motiv des Reigentanzes, der die Wölbung kreiſend umzieht, in allen Gattungen der archaiſchen Vaſenmalerei immer wiederkehrt.

Zur *ſtatuariſchen Plaſtik* dieſer Kunſt, zu ihrer Menſchendarſtellung überhaupt, wird man nur ein richtiges Verhältnis gewinnen, wenn man ihrem energiſchen Ringen um die innere *Feſtigkeit der Figur* die gebührende Beachtung ſchenkt. Der ältere Archaismus verlangt den ſicheren Stand auf voller Sohle und mit ſtraff durchgedrücktem Knie. Der Fuß wird ſtets als ein Glied von ganz beſonderer Wichtigkeit empfunden, und es iſt eine naive Löſung, aber ungemein bezeichnend für dieſen Deutlichkeitsdrang, wenn bei langgewandeten Geſtalten der Saum der Vorderſeite beſchnitten wird, damit wenigſtens die Zehen oder die Spitzen der Schuhe ſich dem Beſchauer zeigen können. Mit einer faſt übertriebenen Schärfe werden, in der plaſtiſchen Modellierung wie in den graphiſchen Künſten, jene Stellen herausgearbeitet, wo ſich die Teile ineinanderhaken; Handgelenk und Ellbogen, Knieſcheibe und Knöchel erfahren eine äußerſt gewiſſenhafte Wiedergabe. Auch bei ſonſt geringer Bewegung der Oberfläche muß doch *die Struktur des Leibes* zum Vorſchein kommen, die Linien von Bruſtkorb und Bauchmuskulatur werden mit ſcharfer Spitze in den Stein geritzt. Die Malerei beginnt ſchon früh mit einer ausführlichen Innenzeichnung, und am Ende der Epoche finden wir dann auf rotfigurigen Vaſen den Rumpf in einer Weiſe zergliedert, als ſei er aller natürlichen Hüllen beraubt. Im allgemeinen will es die Regel, daß die einzelnen Körperformen klar und ohne Umſchweife ſich voneinander abheben, genau ſo wie in der Architektur, in der Gefäßbildnerei. Das Ergebnis iſt der Eindruck eines gut verſchweißten und gedichteten Gefüges. Schon daß in der Haltung der Ruhe die Hände gern zur Fauſt geſchloſſen werden, iſt ein Beweis für dies entſchiedene Sammeln und Zuſammenhalten der dem Leibe innewohnenden Kräfte.

Der *Apollontypus*, wie man das ſtatuariſche Männerbild dieſer Kunſtſtufe zu nennen liebt (Fig. 11), iſt dem Kanon der Ägypter angeglichen, und doch bezeugen ſchon die erſten Verſuche auf griechiſchem Boden einen völlig anderen Geiſt. Neben dieſen Figuren wirken die ägyptiſchen leicht gedunſen, ja ſchwammig, und eine Fettſchicht verdeckt dem Auge das Geſtell. Hier dagegen iſt *alles Sehne, Muskel, Nerv*. Die älteſten Exemplare ſind noch vierſchrötig und ſehr allgemein geformt. Die Arme wie mit dem Leib verwachſen, ein

kleiner Durchſtich nur ſcheidet Ellbogen und Hüfte; die Beine bis zum Knie
herab geſchloſſen; die Figur umriſſen von wuchtig ſimplem Kontur, das
Ganze eine kompakte Maſſe. Allmählich löſen die Glieder ſich vom
Stock, die Arme trennen ſich in ihrer ganzen Länge bereits vom Körper,
werden gerundet und beſſer modelliert, die Oberſchenkel gehen auseinander.
Der Rumpf iſt über den Hüften eingezogen und verliert die urſprüngliche
Walzenform, wie die Bruſt ihre brettartige Flachheit, indem ſie ſich hebt und
wölbt. Beim Apoll von Tenea hält ſich der kräftige Körper mit einer er-
ſtaunlichen Elaſtizität im Gleichgewicht. Es liegt dies an der zielbewußten
Sicherheit, womit hier auf ein Feſtigen der Erſcheinung hingearbeitet wird:
keine Form iſt betont, die nicht organiſch wichtig wäre, und keine
organiſch wichtige iſt überſehen. An lokalen Unterſchieden, zum Teil
ſehr augenfälligen, fehlt es nicht; es gibt ein ſchlankes Körperideal und da-
neben ein gedrungenes und ſchweres: bei den Zwillingsſtatuen aus Delphi
erreicht die Bildung der Gliedmaßen eine faſt unnatürliche Dicke. Gemein-
ſam aber iſt allen Vertretern dieſer Denkmälerklaſſe die unbedingte Klarheit
im Aufbau, die nicht auf tiefgründiger anatomiſcher Kenntnis beruht, ſon-
dern auf der Einſicht in die Notwendigkeiten eines natürlichen ſtatiſchen Ver-
haltens.

Ein eiſernes Geſchlecht hat jene «ſchwankenden Geſtalten» der kretiſch-
mykeniſchen Kunſt mit ihren ſkelettloſen Leibern, ihren lockeren Gelenken,
ihren vagen und fahrigen Bewegungen verdrängt und erſetzt. Man ſtelle
neben den «Trichterträger» aus dem Palaſt von Knoſſos, deſſen ſchlauchartig
biegſamer Rumpf unter dem Gewicht der ſchlanken Vaſe einzuknicken droht,
den Kalbträger von der Akropolis. Woher dem Manne die Kraft wohl
kommen mag, daß er die Laſt auf ſeinen Schultern ſo ſtolz und aufrecht
trägt? Hier wäre darauf zu achten, wie überall die Maſſen ſich zuſammen-
ballen, zäh und klebrig; wie ſich das Gewand vom Ellbogen zur Hüfte
gleich einer feſten Schwimmhaut ſpannt; wie die Arme ſo energiſch an den
Leib ſich preſſen, daß die Muskeln beinahe platzen. Obwohl der mittlere
Teil der Beine weggebrochen iſt, empfindet man ſehr deutlich das Zwingende
im ganzen Bau der Figur, das Geſetzmäßige und die ſtraffe Folgerichtigkeit
der Zuſammenhänge. Und angeſichts ſolcher Erſcheinungen von einer ſtählernen
Stärke begreift man es denn auch, wie dieſe Kunſt überhaupt auf das
Wagnis verfallen konnte, den menſchlichen Körper als tektoniſche Stütze
zu verwenden, nicht nur im Kunſtgewerbe (Spiegelhalter und ähnliches),
ſondern als Gebälkträger ſogar im monumentalen Bau. Die Karyatide iſt
eine Schöpfung der reifarchaiſchen Zeit; Beiſpiele aus dem ſechſten Jahrhundert
begegnen uns in Delphi an den Eingangsſeiten kleiner Schatzhäuſer. Es iſt
das typiſche Bild der weiblichen Rundfigur in feierlich ſtarrer Haltung, lang-
gewandet und mit hohem zylindriſchem Kopfputz, auf welchen der Deckbalken

zu liegen kommt. In Stellung und Gewandung entfernen sich diese Figurensäulen nicht im geringsten von der für Freiskulpturen derselben Stilstufe allgemeingültigen Norm. Das Standbild des Menschen erscheint hier so tief innerlich gefestigt, daß es selbst diese ungeheure Belastungsprobe mit einer selbstverständlichen Sicherheit besteht.

Hartnäckig und unerbittlich hat die archaische Plastik bis ans Ende festgehalten an ihrem Gesetz der Frontalität. Es darf nicht geschehen, daß die Körperachse auch nur unmerklich sich zur Seite krümmt, ebenso ist eine Drehung in den Hüften ausgeschlossen, selbst das bescheidenste Wenden des Kopfes oder ein Neigen in schräger Richtung wird nicht erlaubt. Immer stellt sich die Figur mit ihrer vollen Frontbreite zur Schau; der Kopf sitzt auf lotrecht gesteiftem Hals, und der Blick geht unbeirrt geradeaus — auch die Augen dürfen niemals seitwärts schweifen. Der Begriff der Frontalität ist nicht gleichbedeutend mit Symmetrie im Sinne einer völligen Entsprechung der beiden Bildhälften, denn die Bewegungen der Gliedmaßen sind an keine Vorschrift gebunden und diejenigen der Arme können unter sich ganz verschieden sein. Nur darf durch die körperliche Funktion die Ruhe des Stammes selbst in keiner Weise erschüttert werden, und dieser Regel sind alle Typen des aufrechten Stehens wie des Sitzens oder Kniens ausnahmslos unterworfen (Fig. 11, 13). Man darf das Frontalitätsgesetz der ägyptischen und der archaisch-griechischen Skulptur nicht ohne weiteres in Verbindung bringen mit der leblosen Starrheit der primitivsten Kunststufen, und die berühmte Definition, welche Julius Lange in seinem Buche «Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst» (Übersetzung aus dem Dänischen 1899) gegeben hat, scheint uns daher nicht unbedenklich. Jener Befangenheit der ersten plastischen Versuche hat sich bereits die altkretische Kunst entwunden, indem sie ihren Figürchen bisweilen den Kopf vorbeugt oder zur Seite dreht; mit Recht schließt man aus solchen Zügen auf das Erwachen eines entschiedenen Freiheitsdranges, aber irrig ist es, darin den Beweis für eine besonders hohe und Späteres überragende Stellung dieser Kunst zu sehen. Nicht aus Unvermögen irgend welcher Art, sondern aus Überlegung und aus freiem Willen verzichtet die archaische Plastik, noch zur Zeit ihrer höchsten Vollendung und im Vollbesitz bildnerischen Könnens, auf alle Vorzüge und Reize frei bewegter Haltung und legt ihren Geschöpfen die Fessel dieser beklemmenden Regelmäßigkeit an. Ja noch über die Grenze der Periode hinaus erweist sich die Macht der Frontalität als wirksam: die phidiasische Athena Parthenos und andere Kultstatuen der klassischen Kunst sind dem Ideal der gemessenen Feierlichkeit anhänglich geblieben, die — sonst auf der ganzen Linie überwunden — im gottesdienstlichen Milieu noch immer als das gegebene Sinnbild des Majestätischen und Hehren empfunden wird. Allein vor dem Anbruch der neuen Zeit ist diese

streng versammelte Haltung überhaupt die einzig mögliche Form, in welcher der Mensch sich zur bildlichen Wiedergabe stellt.

Daß ein Nichtkönnen keineswegs die Schuld an solcher Gebundenheit trägt, zeigen die gleichzeitigen rundplastischen Bilder von Tieren in ganz momentaner, der Wirklichkeit nahekommender Bewegung. Die Frontalität gilt nur für den Menschen und hat ihren tieferen ethischen Grund: sie ist der sichtbare Ausdruck wohldisziplinierten und zugleich stolzen Benehmens, für das es keine glücklichere Bezeichnung als die der «Haltung» geben dürfte. Der ausgesprochen männliche Zug, welcher der älteren archaischen Periode das besondere Gepräge gibt, hat in diesem Bilde der erzwungenen Ruhe und Selbstbeherrschung die würdige Form sich geschaffen. Wenn nun auch die Profilfiguren der Flächenkunst die gleiche steifnackige Härte bewahren, so müßte schon diese Beobachtung warnen vor dem Versuch, die Ruhe des Verzaubertseins aus technischen Unzulänglichkeiten erklären zu wollen. Und daß der hochgewachsenen Kriegergestalt der Aristionstele gar nichts anderes übrigbleibt, als zwischen den lotrechten Randleisten des überschlanken Pfeilers mit soldatischer Strammheit sich zu strecken, liegt freilich an der Enge des Bildformates: aber gerade daß man dem geläufigsten Grabmaltyp solche Proportionen verleiht, ist bezeichnend für den allgemeinen Hang zu knapper und gedrängter Art. Die nackten Jünglinge auf Vasen des Timagoras oder Exekias halten sich nicht anders, obwohl kein Raumzwang sie dazu genötigt hat.

Was bei der nackten Figur durch gewissenhafte Betonung des Körperbaues und sorgfältig hergestelltes Gleichgewicht erstrebt wird, soll der Gewandstatue überdies eine denkbar feste Umhüllung geben. Die ältesten Stücke sind in ein enges Futteral von kasten- oder röhrenförmiger Gestalt gesteckt, das den Leib vom Hals bis zu den Füßen einschließt. Der Gürtel um die Hüften bedeutet die einzige plastische Gliederung der Masse; er ist aus starkem Stoff gedacht und oft außerordentlich breit, so daß er dem Rumpf Halt zu geben vermag wie ein Korsett. Auch in der älteren Malerei decken sackähnliche Kleiderklumpen den ganzen Körper zu. Noch ist jede Spur von Falten unterdrückt, dafür wird die Gewandfläche reich mit farbiger Musterung durchsponnen. Später werden die Schmuckmotive in bestimmte Bahnen geleitet, die Farbe sammelt sich an Säumen und Rändern zu breiten Rahmenleisten an und schafft so der Hülle einen klaren und wirkungsvollen Abschluß. Vor allem kommt dem überaus stattlichen senkrechten Mittelstreifen des Chitons eine mehr als nur ornamentale Rolle zu, denn er überträgt gleichsam die Achse der auch unter dem Gewand noch streng frontal empfundenen Figur sichtbar auf die Oberfläche. Überall gehorcht der Zug der gliedernden Linien der tektonischen Idee, und wenn nun langsam auch die Fältelung des Stoffes sich einstellt, so müssen für sie dieselben Gesetze gelten. Zahllose

scharfe Furchen sind in das Hemd der von Cheramyes geweihten Frauenstatue (aus Samos, im Louvre) in ununterbrochen parallelen Strängen eingeschnitten: senkrechte Fasern, welche die Figur der Länge nach durchwachsen, daß sie sich straffhalten und sich recken muß. Man spürt den Willen des Künstlers, das Körpergerüst zur Geltung zu bringen um jeden Preis, auch wenn es selber noch so völlig eingekapselt und dem Auge entzogen bleibt, wie bei diesen säulenartig geschlossenen Rundbildern.

Immer zeigt das Gewand die Neigung; sich dicht an den Leib heranzudrängen, bei Sitzbildern des älteren Typus, wie den milesischen Branchidenstatuen, erscheint er geradezu eingewickelt in seine Tücher, aber auch viel jüngere Beispiele noch verraten im spiraligen Faltenzug des Chitons die gleiche Tendenz. Besteht die Bekleidung aus mehreren Stofflagen, so müssen die einzelnen Schichten gleich Zwiebelblättern übereinanderkleben, so daß nirgends ein lockerer Zwischenraum sich zu bilden vermag. Freihängende Mantelzipfel entfernen sich nur zögernd vom Grundstock der Figur und werden bei stürmischer Bewegung gern um die ausgreifenden Glieder geschlungen. Selbst die Kunst des ausgehenden Archaismus, wie sie uns die Göttin der Berliner Museen (Fig. 12, 13) vertritt, ist in diesem Punkte noch so ängstlich und heikel, daß die losen Enden des Umhanges sich an die Nebenseiten des Thrones schmiegen, als seien sie angefeuchtet und hafteten an seinen Flächen und Kanten fest; auf diese Weise wird schon äußerlich die Verbindung der Figur mit dem Sitz noch besonders betont. Aus der Absicht, die Bildmasse möglichst geschlossen zu bewahren, erklärt sich die Abplattung alles Körperlichen, das sonderbar Gepreßte jeder umgebogenen Gewandpartie. Wohl führt die Entwicklung in gerader Linie zu einer immer kräftigeren Durchbildung des Körpers unter der deckenden Hülle; aber sie vollzieht sich auf Kosten der Stofflichkeit des Gewandes, das von seiner plastischen Unterlage gleichsam aufgesogen wird. Oft spannt sich das Tuch nur noch als dünne, fast substanzlose Haut über die schwellenden Formen, und gegen Ende des Archaismus mehren sich die Fälle, wo das Vorhandensein einer Bekleidung an manchen Stellen überhaupt nur aus der schmückenden Farbe erschlossen werden kann. Der Leib steht da wie nackt. Ein einigermaßen glaubhaft wirkendes Verhältnis zwischen Körper und Gewand wird nur selten und erst spät erreicht. Das Problem gehört zu den schwierigsten der bildenden Kunst, und man darf darauf hinweisen, daß auch die archaische Architektur gegen Ende erst, im sechsten Jahrhundert, dazu gelangt ist, Cella und Säulenumgang des Tempels zu organischer Einheit zusammenzufügen. Zunächst liegen die Teile lange Zeit nur äußerlich verbunden ineinander. Langsam und mühsam bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß ohne gesetzmäßige Entsprechungen und Beziehungen aller Elemente ein wirklich überzeugendes Gesamtbild nicht zu schaffen sei.

2. Verdeutlichung und Klärung.

Es gibt einen Grad von Gewissenhaftigkeit in der bildlichen Wiedergabe der Erscheinungswelt, der vom jeweiligen Stande des Könnens und der künstlerischen Ausdrucksmittel unabhängig ist und selbst bei gesteigertem Raffinement der technischen Ausführung nicht mehr überboten werden kann. Den Ehrgeiz, das Bild bis in den letzten Winkel zu klären, in all seinen Einzelheiten ganz deutlich zu machen, hat die archaische Kunst während ihrer ganzen Dauer sich bewahrt. Es wechseln die Objekte, die Schulung von Auge und Hand macht im Verlauf dieses halben Jahrtausends Fortschritte von so großer Tragweite, wie in keiner anderen Periode, aber der Drang nach Deutlichkeit bleibt sich zu allen Zeiten gleich. Die nüchtern sachliche Art, mit welcher der geometrische Stil dem Gegenständlichen zu Leibe geht, ist bezeichnend auch für die folgenden Stufen der Entwicklung. Wie wir dort (vgl. Fig. 10) das Geflecht eines Wagenkorbes oder einer Matratze, Fransen und Muster eines Bahrtuches, die Teile eines Schiffskörpers gezeichnet sehen: so bis ins Kleinste genau und peinlich treu will noch der gereifte Archaismus die Dinge wiedergegeben haben. Niemals bleibt der Stift auf halbem Wege stehen, und wenn das Gefüge einer Mauer oder eines Altars in den Gesichtskreis rückt, das Takelwerk eines Seglers, das Zaumzeug eines Reittiers oder die Schirrung eines Gespannes, so kann man sicher sein, daß keine noch so unscheinbare Einzelheit unberücksichtigt bleibt. Immer wird ganze Arbeit getan. Mit welcher Aufmerksamkeit sammelt der Künstler die zahllosen Schuppen einer Schlangenhaut, den feinsten Flaum des Gefieders selbst in den denkbar engen Rahmen einer Miniatur; wieviel an scharfer Beobachtung wird aufgeboten, um den Launen überreichen Haares bis in die wirrsten Knäuel zu folgen! Das Ornament von Möbeln und Gewandstücken fesselt das Interesse von Anfang bis zu Ende und stets im gleichen Grade. Den technischen Angelegenheiten wird eine ganz besondere Beachtung geschenkt: der Konstruktion einer Waffe, der Anordnung des Gewandes; hier fehlt dann kein Nietkopf und keine Spange. In übertriebener Größe und aufdringlich genau werden selbst vom Vasenmaler Stecknadeln und Fibeln wiedergegeben — nur um den Beschauer zu überzeugen, daß auch alles mit rechten Dingen zugeht.

Man kommt leicht in Versuchung, angesichts dieser strengen Sachlichkeit von einer Kunst des «Realismus» zu sprechen. Indessen, mit diesem Ausdruck werden gewöhnlich Begriffe verbunden, die gerade auf die archaische Art der Stilisierung keine Anwendung finden dürfen. Von jener bedingungslosen Treue gegenüber der Natur, die alle ihre Zufälligkeiten mit in Kauf nimmt und den gesamten Inhalt des Sichtbaren in das Abbild aufzufangen sich bemüht, von sklavischer Abhängigkeit will diese Kunst nichts wissen.

Ihren Deutlichkeitstrieb darf man mit dem Streben nach Vollständigkeit nicht verwechseln; denn tatsächlich handelt es sich hier immer nur um eine bewußte Auswahl von Dingen, die der Künstler für seine besonderen Zwecke braucht, und in seinem Verhältnis zur Fülle des Wirklichen wahrt er sich vollste Freiheit. Was ihm nicht frommt, wird kurzweg übersehen. Schon daß jede Andeutung des Raumes fehlt, nnd daß die Lokalbezeichnungen immer auf das Allernotwendigste sich beschränken, zeugt von einer gelassenen Gleichgültigkeit gegenüber dem Vorbild. Nicht alles, was die Welt an Mannigfaltigkeit und Überfluß birgt, verdient eine Stelle im Bilde; und man kann diesen Verzicht auf einen Wettstreit mit dem Reichtum der Natur nicht aus der naiven Unzulänglichkeit des Anfängers erklären.

Nichts ist so bezeichnend für das bewußte Weglassen und Vereinfachen zugunsten einer erhöhten Bildwirkung als die gewaltige Rolle, welche in der gesamten älteren griechischen Kunst die Nacktheit zu spielen berufen war. Die Figuren der geometrischen Vasenmalerei und Kleinplastik sind zum guten Teil ganz unbekleidet (Fig. 10), oder das tatsächliche Vorhandensein eines Anzuges wird nur durch den Gürtel angedeutet. Die völlige Entblößung des Körpers entspricht natürlich den Sitten und Lebensgewohnheiten dieser Zeit ebensowenig, als es bei den nackten Menschenbildern der nordischen Bronzezeit der Fall ist. In Wirklichkeit sah man den hüllenlosen Leib verhältnismäßig selten, und es geht somit nicht an, in der durchgängigen Anwendung des Nackten ein Zeugnis für primitive Zustände, für die Einfalt der Kultur erblicken zu wollen. Eine rituelle Nacktheit im Totenkult läßt sich nicht mit Bestimmtheit erweisen, übrigens würde eine solche Erklärung dem allgemeinen Walten des Gesetzes in keiner Weise gerecht. Es kommen hier auch nicht etwa ästhetische Motive in Betracht, und man wird überhaupt gut tun, den Zeitpunkt, wo die Freude an der Schönheit des unverhüllten Leibes sich zu regen beginnt, nicht schon in der Frühperiode der Entwicklung zu suchen. Die Gründe für die Nacktheit sind zunächst von viel derberer und rein sachlicher Art: der Deutlichkeit zuliebe läßt der Künstler die Kleidung weg; das Gewand verdeckt den Bau des Körpers und seine Gliederung, und gerade auf die Verständlichkeit der Erscheinung kommt es dieser Kunst vor allen Dingen an. Mit Bewußtsein wird hier von einer Nachahmung des wirklichen Zustandes abgesehen; es ist etwas Abstraktes in diesem bildnerischen Schaffen, welches einer scharfumrissenen und eindrücklichen Bildvorstellung die gemeine Wahrheit opfert. Auch die oft übertriebene Betonung der Geschlechtsmerkmale hat ihre Ursache in dem peinlichen Pflichtgefühl des Künstlers, das ihm eine klare Darlegung des Tatbestandes befiehlt. Noch der jüngere Archaismus unterstreicht die physische Verschiedenheit der Geschlechter in einer Weise, die keinen Wert auf Übereinstimmung mit dem Leben legt, indem er in Malerei und bemalter Plastik die Haut der Männer tiefdunkel

färbt, im Gegensatz dazu diejenige der Frauen schimmernd weiß. In der Vasenmalerei kommt dann noch die ganz konventionelle Unterscheidung in der Wiedergabe des männlichen und des weiblichen Auges hinzu: Gegensätze, die in der Natur nicht vorhanden und zum Zweck einer möglichst einfachen und unmißverständlichen Charakterisierung frei erfunden sind. Mit feineren Wesenszügen quält sich die Beobachtung nicht ab, und auch die Schilderung der verschiedenen Altersstufen läßt es bei wenigen besonders augenfälligen Eigentümlichkeiten bewenden.

Während somit in der Darstellung des Menschen das Bestreben, der Vielfältigkeit des Wirklichen auszuweichen, zu einer Unterdrückung und Ausschaltung von allerlei äußerem Beiwerk geführt hat, so daß das Bild ärmer und einfacher aussieht als der oft verwirrende Anblick der Natur, wird andererseits aus dem gleichen Drang nach Deutlichkeit manches hinzugefügt, was den Augen des Beschauers entzogen sein müßte. Der geometrische Stil bekundet eine herrische Gleichgültigkeit gegen die Gesetze des optisch Möglichen. Das geht so weit, daß nicht selten eine Art von Röntgenverfahren angewandt wird, um Figuren und Dinge, die hinter einer festen Wand oder unter einer Decke verborgen sind, dem Künstler aber für das Verständnis des Ganzen wesentlich erscheinen, sichtbar zu machen: es wird einfach in die sie verhüllende Fläche ein Loch geschnitten, in dessen Rahmen nun ihr Umriß aufzutauchen hat. So wird die Bemannung im Innern eines Schiffes gezeigt, oder der aufgebahrte Tote unter dem Leichentuch. Es handelt sich hier um eine bewußte naturwidrige Form der Mitteilung, welcher die Verständlichkeit wichtiger ist als eine überzeugende Wiedergabe des sinnlichen Eindruckes. Nicht auf ein Abzeichnen der Natur legt es diese Kunst an, sondern auf eine säuberliche Aufzählung alles dessen, was dem Beschauer zu wissen not tut. So ist jenes kühn ergänzende Zeichensystem entstanden, welches die verschiedenen Teilansichten eines Gegenstandes zu einem einheitlichen Bilde sammelt. In der Darstellung eines Wagens z. B. erscheinen Boden und Deichsel von oben gesehen, die Räder von der Seite, und das ganze Gerüst wird soweit zerlegt, daß sich die Dinge nirgends überschneiden (Fig. 10). Die Leichen erblickt man über dem Bett oder der Wahlstatt, gleichsam freischwebend, in einer unnatürlich verrenkten Lage, indem bei scharfer Profilstellung von Kopf und Gliedern der Rumpf ganz nach vorn gerichtet ist. Ohne jede Rücksicht auf den organischen Zusammenhang werden die Teile aneinandergefügt: jedes einzelne Stück in derjenigen Ansicht, welche das Objekt am besten kenntlich sein läßt; meistens wird daher die Hauptfläche eines Körpers in der Bildebene ausgebreitet, das heißt diejenige seiner größten Ausdehnung. Das Problem besteht für den Künstler nicht darin, einen Ausschnitt aus der Natur, von einem bestimmten Punkte aus betrachtet, im Bilde festzuhalten, sein ganzes Interesse

richtet sich auf eine sachliche und möglichst erschöpfende Beschreibung des Dinges an sich, so wie es in seiner Vorstellung lebendig ist. Das auf Erinnerung beruhende Wissen, nicht die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung führt dem Zeichner die Hand. Mit einem hartnäckigen Eigensinn, der um den optischen Gesamteindruck sich in keiner Weise kümmert, wird über- und nebeneinander gestaffelt, was das verstandesmäßige Erfassen des zu schildernden Vorganges irgendwie erleichtern kann. Die lauten Widersprüche, die sich aus dieser Technik ergeben, werden im Verlauf der Entwicklung wohl gemildert und allmählich ausgemerzt, aber noch in Flächenkompositionen der reifarchaischen Kunst sind die Bretterpfosten eines Thrones aus dem Profil in volle Vorderansicht gedreht (Fig. 24), weil man den charakteristischen Kontur und den reichen Schmuck der Schauseite sich nicht entgehen lassen will. Einem von vorn gezeichneten Kopf wird der geschweifte Helmbusch, der eigentlich zum dünnen Streifen verkümmern müßte, quer aufgesetzt. Und auf der korinthischen Vase mit des Amphiaraos Auszug drehen die Gebäude, zwischen denen die Szene eingespannt erscheint, dem Beschauer ihre schmucke Fassade entgegen.

Bei einem so ganz auf das Gegenständliche und Stoffliche gerichteten Interesse ist es nicht verwunderlich, daß diese Kunst sich nun auch der schriftlichen Erläuterung des Dargestellten im allerweitesten Umfange zu bedienen beginnt. Die Sitte der Beischriften hat sich in einzelnen Kunstzweigen das ganze Altertum hindurch erhalten; in der archaischen Periode aber ist sie allgemein, und ihre Bedeutung von ungeheurem Gewicht. Daß auch die große Malerei dieser Zeit, von deren Werken uns nichts erhalten blieb, des erklärenden Wortes nicht entraten mochte, müßte man von vornherein annehmen, auch wäre es uns von Plinius nicht ausdrücklich bezeugt. Die gute sachliche Beschreibung der Kypseloslade, die Pausanias in seiner Periegese niedergelegt hat, war nur auf Grund einer sehr ausführlichen Legende der langen Friesstreifen möglich. In den Erzeugnissen der archaischen Vasenmalerei aber stehen uns heute noch unzählige Proben dieses eigenartigen Verfahrens vor Augen, welches das gesamte Inventar des Bildes mit aufgemalten oder eingeritzten Etiketten versieht (vgl. Fig. 22, 23, 26). Das vielbewunderte Meisterstück von Klitias und Ergotimos ist mit Beischriften — an die hundertfünfzehn Namen — geradezu überladen. Die Schriftzeichen haben immer auch ihre ornamentale Aufgabe, dienen zur Füllung und Belebung des Raumes, allein das Aufkommen des Brauches überhaupt ist nur aus dem Bedürfnis nach einer möglichst eindeutigen Klarlegung des Inhaltes zu verstehen. Bei mythologischen Szenen (und die stehen im Typenschatz des Archaismus durchaus in vorderster Linie) war auch dieses Hilfsmittel schlechterdings nicht zu entbehren, da der streng schematische Charakter der Bildform die inschriftliche Ergänzung in der Regel gebieterisch

verlangte. Aber in jenen Zeiten einer auf die Spitze getriebenen Gewiſſenhaftigkeit erſtreckt ſich der Kommentar nicht bloß auf die Perſonen der dargeſtellten Handlung, ſondern auch auf den geringfügigſten Gegenſtand. Auf der Françoisvaſe dürfen ſelbſt Dinge wie eine Sitzbank oder ein Altar, Brunnen und Waſſerkrug nicht unbezeichnet bleiben. An Beiſpielen einer ähnlichen Gewiſſenhaftigkeit auf anderen Gefäßen fehlt es nicht. Bisweilen finden wir auch die geſprochenen Worte den Figuren beigeſchrieben, wie auf mittelalterlichen Malereien mit ihren Spruchbändern; einmal iſt ein ganzes Wechſelgeſpräch getreulich protokolliert. Mit einer quäleriſchen Sorgfalt durchſtöbert der Verſtand das ganze Bild. Jede Bewegung iſt deutlich und von einer eindringlichen Kraft, jede Geſte ſpricht, und immer wickelt ſich der Vorgang pedantiſch umſtändlich ab bis in die letzten Folgerungen des Geſchehens. Und wenn die Erzählung, was oft genug der Fall iſt, bei einem kraſſen Wunder anlangt, ſo nimmt der Künſtler ſeinen ganzen Scharfſinn zuſammen, und es wird einem ſehr nüchtern vorgerechnet, daß es gerade ſo ſein muß und nicht anders.

Mit dieſer bedächtigen Überlegung im Ausbreiten des Stoffes, die nicht die leiſeſte Unklarheit duldet, geht Hand in Hand ein äußerſt empfindliches Reinlichkeitsgefühl in formaler Hinſicht. Der Hergang des künſtleriſchen Geſtaltens iſt von einer Korrektheit, die oft ans Ängſtliche ſtreift. Der Künſtler legt ſein Werk nicht aus den Händen, bevor nicht jede Falte glattgeſtrichen und das ganze Bildfeld tadellos geſäubert, ausgekehrt und aufgeräumt erſcheint. Es iſt dieſen Menſchen nur wohl im Anblick von unbedingt geordneten Verhältniſſen. Alle Lücken und blöden Stellen, wie ſie bei unbedenklich friſcher Arbeit immer ſich ergeben, werden ausgebeſſert und verſtopft, zunächſt mit abſtrakten Streumuſtern aller Art, ſpäter durch ein äußerſt geſchicktes und ſorgfältiges Zurechtrücken des Figürlichen; den «horror vacui» hat der Archaismus bis zuletzt nicht überwunden, mit Argusaugen wird darüber gewacht, daß jedes Ding an ſeiner richtigen Stelle ſitzt. Auf dem Wege dieſes ſcharfen Gliederns und Ausmeſſens ergeben ſich nun aber auch Bilder von monumentaler Geſchloſſenheit. Das Muſterbeiſpiel einer fein ausgeklügelten Kompoſition iſt die ſelinuntiſche Metope, welche das Kerkopenabenteuer des Herakles ſchildert (Fig. 14): er hat die böſen Kobolde, die ihn im Schlaf beläſtigt, eingefangen und trägt ſie rüſtigen Schrittes davon, an einer Stange aufgeknüpft, wie der Jäger die Haſen. Eine ergötzliche Geſchichte, und ſehr luſtig wird ſie erzählt. Jedoch mindeſtens ebenſo ſtark wie der humoriſtiſche Inhalt feſſelt den Beſchauer die fabelhafte Beherrſchung der Form. Das lange Haar der Kerkopen baumelt wie ſchwere Trauben links und rechts herab, ganz ſymmetriſch; die Perlen der Locken ſind genau abgezählt, und auf jeder Seite ſind es gleich viele. Die beiden Körper halten ſich das Gleichgewicht, und faſt geometriſch iſt die

Zerteilung des Raumes: die Betonung der Mitte, das gleichſchenklige Dreieck zwiſchen den Beinen des Herakles, die rechtwinkligen Haken der Kerkopenbeine. Und all das kommt nicht von ſelber, ſondern dieſer bedingungsloſen Entſprechung aller Teile liegt eine bis ins einzelnſte ſtraff durchgeführte Rechnung zugrunde, und ohne ſolche wäre es auch ſchlechterdings unmöglich geweſen, den knappen Rahmen mit ſo ſicherem Takt mit bewegten Figuren zu füllen.

Zirkel und Elle ſind drum dem archaiſchen Künſtler das unentbehrliche Handwerksgerät; nur im Beſitz dieſer Dinge fühlt er ſich ſeiner Aufgabe gewachſen. Das konſtruktive Verfahren iſt auch unterſchiedslos dasſelbe, mag es nun Anlagen größten Umfanges gelten oder zierlichſter Kleinarbeit. Mit der nämlichen mathematiſchen Genauigkeit, welche bei der Herſtellung eines Tempelgrundriſſes beachtet wird, geht man zu Werke, wenn die Kannelierung des Säulenſchaftes darankommt, die Einteilung eines Triglyphenblocks. Dabei iſt man von vornherein an feſte Zahlenwerte gebunden, jede Willkür erſcheint ausgeſchaltet. In der Plaſtik ſpielt die beſtimmte Maßeinheit, welche der Regelung der Körperverhältniſſe zugrunde gelegt wird, dieſelbe Rolle. Gewiß ſteht der Archaismus mit dieſer Art ſtrengſter Proportionierung nicht allein. Aber wenn man zu anderen Zeiten die Hilfslinien des Entwurfs während der Ausführung ſelbſt gefliſſentlich zu tilgen ſuchte, um dem Beſchauer den Einblick in den mühſamen Gang rein verſtandesmäßiger Vorbereitungen zu wehren, ſo werden hier mit Abſicht die Furchen beſonders tief gegraben. Das Auge ſoll ſich überzeugen laſſen von der unbedingten Richtigkeit und Genauigkeit in der Zuſammenſetzung des Ganzen. Der Künſtler liebt es, wenn man ihm ſcharf auf die Finger ſieht, und ſeine Füllornamente ordnet er gerne ſo, daß ſie zu rechneriſchen Stichproben dienen können. Bei den jetzt ſo beliebten heraldiſchen Gruppen, wo die Bildhälften im Wappenchema einander entſprechen müſſen, deckt ſich auch das feinſte Ziergeranke Strich für Strich. Und ebenſo bei der rhythmiſchen Reihengliederung, wo die Elemente in ſchablonenhafter Gleichheit wiederkehren, als glitten einem die Kugeln eines Roſenkranzes durch die Finger.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die peinliche und nüchterne Sauberkeit im Aufbau des Bildes den Charakter der Darſtellung ſelbſt beeinfluſſen und beſtimmen ſollte. In der Tat, der Inhalt mag noch ſo temperamentvoll brodeln, nirgends ſteigt er über den Rand. Da gibt es weinfrohe Zecher zu ſehen in ausgelaſſenem Tanz, oder Meermädchen, die voll Entſetzen fliehen (Fries von Aſſos): das ewige Gleichmaß ihrer Bewegungen, der pedantiſche Taktſchritt geben dem Aufzug etwas Abgezirkeltes und Beherrſchtes, und dieſer Eindruck ſteigert ſich im Quadrat der wachſenden Anzahl. Das ſchwarzfigurige Innenbild einer ſpartaniſchen Schale (Muſ. Berlin)

enthält offenbar einen Ausſchnitt aus einer längeren Streifenkompoſition: aus der Schlacht heimkehrende Krieger, die ihre toten Kameraden auf den Schultern tragen; die mehrmalige Wiederholung des Motives iſt von einer wuchtigen Großartigkeit, mit Recht hat man ſich an die Trauermärſche eines Kallinos oder Tyrtaios erinnert gefühlt (Buſchor). Leicht kommt es dann auch zu ſeltſamen Widerſprüchen zwiſchen dem Vorwurf und ſeiner formalen Faſſung. Es wirkt unendlich beluſtigend, wie die Entführung der Rinderherde durch die Dioskuren und Genoſſen auf einer der delphiſchen Metopen geſchildert wird. Wie bedächtig und gemeſſen die Biedermänner hintereinander marſchieren! Und auch die Tiere müſſen genau ausgerichtet gehn, in tadelloſer Ordnung — niemals ſonſt hat die Welt einen ſo artigen Diebſtahl erlebt!

II. Beſchränktheiten und Beſchränkung.

Es müßte eine lockende und lohnende Aufgabe ſein, die Stilprobleme des Archaismus einmal in ſtreng ſyſtematiſcher Weiſe einer eingehenden Prüfung zu unterziehen: weil die Handhaben für eine begriffliche Analyſe der charakteriſtiſchen Darſtellungsformen und -möglichkeiten hier beſonders gut faßbar ſind und zu einer theoretiſchen Erörterung der entſcheidenden Fragen geradezu drängen. Der Betrachter ſieht ſich, wohin er auch ſeine Blicke richten mag, überall typiſchen Prägungen gegenüber, die als Ausdruck einer ehernen Geſetzmäßigkeit erſcheinen; und je tiefer man in das Verſtändnis der Sache einzudringen ſucht, um ſo klarer wird man auch erkennen, daß es verhältnismäßig wenige, ſcharf abgegrenzte Begriffe ſind, denen die Fülle der Beobachtungen ſich einzuordnen hat. Es fehlt auch keineswegs an Verſuchen zu einer methodiſchen Gliederung und Gruppierung des Stoffs, wenigſtens für einzelne Gebiete des geſamten Kunſtſchaffens, und man wird dieſen Arbeiten (beſonders von Julius Lange und Emanuel Löwy) das Zeugnis ausſtellen müſſen, daß ſie nicht bloß über die Oberfläche ſtreichen, ſondern der Sache auf den Grund gegangen ſind. Es iſt eine Forderung der Zeit, daß dieſe Dinge entſprechend ihrer grundſätzlichen Wichtigkeit behandelt werden; mit dem landläufigen und bequemen Hinweis auf die techniſche Bedingtheit und befangene Haltung eines noch unentwickelten Könnens darf man dem heutigen Publikum nicht mehr kommen.

Was wäre auch groß gewonnen mit der Feſtſtellung, daß die Handwerksgewohnheiten der Webekunſt die Ausbildung jenes Wappenſchemas, wo die Elemente im Gegenſinn ſich wiederholen, angeregt oder erleichtert und gefördert haben dürften? Die Allgewalt der Symmetrie, die während der archaiſchen Periode immer mehr erſtarkt, um ſchließlich in den Äginetengiebeln

wahre Wunder der formalen Diſziplin zu vollbringen, beruht auf Grundfeſten ganz anderer Art. Zugegeben, daß die Natur des Materials, der Zwang des techniſchen Verfahrens, der Eigenſinn des Werkzeugs bei der Entſtehung gewiſſer Kunſtformen beſtimmend mitgewirkt haben: der weitere Gang der Entwicklung iſt vom Einfluß dieſer Faktoren unabhängig und wird allein vom Willen der ſchöpferiſch geſtaltenden Idee bestimmt. Gewiß kann das häufige Auftreten der mechaniſchen Vervielfältigung (mit Hilfe des Stempels) in Toreutik und Töpferinduſtrie dem Auge mit ein Wegweiſer zu den Schönheiten der regelmäßigen Reihung überhaupt geweſen ſein; doch wird es niemandem einfallen, die Freude an Gleichklang und Rhythmus, welche die ganze ältere Kunſt ſo machtvoll durchſtrömt, aus dieſer einen dürftigen Quelle ableiten zu wollen. Und mögen auch, zur Zeit der erſten taſtenden Verſuche, der ſpröde Stoff und die noch ungelenke Hand die Schuld an jener ſtarren Geſchloſſenheit rundplaſtiſcher Bildwerke tragen, ſo bleibt ja doch die Erſcheinung ſteif und unfrei noch im Endſtadium des Archaismus, und da gilt es nun für das Gezwungene und Beherrſchte der ſtatuariſchen Löſungen eine Erklärung zu finden, welche die Phantaſie und das geſamte Vorſtellungsleben der Stilſtufe in Rechnung zieht. Das Können als ſolches kommt hier nicht in Frage. Jede Kunſt verfügt über das Werkzeug, das ſie für ihre Zwecke braucht, und über denjenigen Grad techniſcher Sicherheit, den die Verwirklichung ihres Wollens fordert.

1. Einſeitigkeit.

Die einſchneidendſte Beſchränkung vielleicht, welche die archaiſche Kunſt ſich auferlegt hat, die folgenſchwerſte, iſt jene Bedingtheit aller Körperwiedergabe: das Verharren in der Fläche. Die dritte Dimenſion liegt außerhalb des Bereichs der Darſtellung; jedenfalls iſt es Tatſache, daß ſich die geſamte Geſtaltung des Sichtbaren in flächigen Bildern erſchöpft. Zeichnung und Malerei gehen gefliſſentlich jeder Tiefe aus dem Wege; nichts darf in die Ferne ſich verlieren. Das Auge iſt nahſichtig und will nichts wiſſen von einer perſpektiviſchen Verkürzung und Verkleinerung der Formen. Stets gibt man die Objekte ſo wieder, wie man ſie aus unmittelbarer Nähe vor ſich ſieht; man tut das hartnäckig und gegen ſein beſſeres Wiſſen, daß die wachſende Entfernung die Dinge zuſammenſchrumpfen läßt. Wenn die archaiſche Kunſt dieſe Binſenwahrheit unterdrückt, ſo geſchieht es nicht aus Unkenntnis oder Unfähigkeit, ſondern weil ſie weiß, das ſind optiſche Täuſchungen; und die Kunſt lehnt es ab, ſich durchs Auge täuſchen zu laſſen. Was uns fehlerhaft oder primitiv erſcheint, iſt im Sinne dieſer Kunſt ein Vorzug: die Befreiung von der Illuſion, welche uns die Ferne vorſpiegelt in unwirklich kleinen Verhältniſſen und verſchwommenem Umriß. Der Ruf der Schildwache «Näher

heran zum Erkennen!» iſt die Loſung dieſer archaiſchen Kunſt. Sie duldet nichts Unſcharfes, es muß alles in greifbaren und klaren Formen vor ihr ſtehen. Der Betrachter zwingt die Objekte zu ſich heran. Bei Bildern mit einem größeren figürlichen Reichtum entſteht dann ein eigentliches Gedränge nach vorn, alles will an die Oberfläche. So verzichtet auch die Malerei auf jeden Wettſtreit mit der Wirklichkeit, denkt nicht daran, mit der Farbe zu modellieren, ſchattiert und lichtet die Farben nicht. Und doch machen ſchon die erſten Proben von Malerei, die wir kennen, die Tierbilder der paläolithiſchen Höhlenkunſt, vereinzelt Gebrauch von der Erkenntnis, daß ſich die Färbung verändert mit der Rundung der Form. Dieſe griechiſche Malerei dagegen kennt keine Halbtöne und keine Schatten, ſie gibt die Lokalfarben ſtets rein und unverändert; aus dem gleichen Grunde, welcher den Verzicht auf jede Linearperſpektive bedingt, der Klarheit zuliebe. Licht und Schatten machen die Dinge unſcharf, nehmen den Rändern die Kraft. Deshalb hält man während der ganzen archaiſchen Periode an der unbedingten Flächigkeit des Farbenbildes mit ſo ſtarrer Strenge feſt.

Die Projektion in die eine Bildebene vollzieht ſich nun häufig genug unter erſchwerenden Umſtänden, und auf Koſten der Natürlichkeit. Der peinliche Bedacht auf ſchlichte Klarheit der Einzelformen läßt eine ganz konventionelle Art der Darſtellung heranreifen: man will jedes Glied in möglichſter Vollſtändigkeit und Breitenausdehnung und in eindeutig ſprechenden Umriſſen vor ſich ſehen und zwingt die Figuren zu Stellungen, welche der unbefangene Blick als fehlerhaft, unmöglich und unecht empfindet; ſo als ſtänden die Teile nicht in organiſchem Zuſammenhang und unter dem Machtwillen einer einheitlichen Funktion. Die Bewegungen entſprechen nicht der Mechanik der Wirklichkeit; jede Drehung vollzieht ſich mit einem jähen Ruck und reißt die Geſtalt nach verſchiedenen Richtungen auseinander. Es gibt da Bilder von Läufern und Tänzern in ſo gewaltſamer Verdrehung, wie im Krampf ſich krümmend, daß oft ſchon die Erklärung des Tatſächlichen auf Schwierigkeiten ſtößt; als Beiſpiel nennen wir das vielbeſprochene und immer noch rätſelhafte Grabrelief eines «Kriegsboten» im Athener Nationalmuſeum. Der Künſtler legt beſonderen Wert auf eine Sammlung aller weſentlichen Züge der Erſcheinung. So führt hier gerade das Beſtreben, in allen Einzelheiten ganz deutlich zu ſein, zur Trübung der Bildklarheit im großen.

Die Geſchichte dieſer Zwangsmaßregeln ſetzt ein mit dem reinen Silhouettenſtil der geometriſchen Kunſt, der jedes Objekt mit unerbittlicher Härte gegen die Wand drückt. In der Folge entwickelt ſich aus dieſen ſchemenhaften Schattenſpielen (Fig. 10) einerſeits das fülligere Umrißbild der dunkelfigurigen Malerei, andererſeits eine reine Konturzeichnung, oder es vermiſchen ſich beide Techniken. Stets werden dem Beſchauer die Bildelemente in einer Verflachung vorgelegt, daß ſie wie Teppichmuſter wirken,

die gesamte landschaftliche Szenerie wird unter die Pflanzenpresse genommen, und bei Innenzeichnungen wird auch die bescheidenste Rundung vermieden. Die Figuren selbst wirken innerhalb ihres Konturs völlig flach. Auch die letzte Stufe, die rotfigurige Malerei, wagt zunächst noch keine grundsätzliche Änderung und bringt die gleichen Bilder nur in einer neuen Technik. Allmählich jedoch melden sich hier Bestrebungen, die auf einen Wandel hindrängen: es kommen Überschneidungen, Kreuzungen, ja Schräganfichten, selbst eine leichte Schraffierung der Ränder wird vereinzelt versucht und damit die Wölbung schüchtern angedeutet. Allein schon der flächige Firnisgrund löst die Figuren aus dem Raum und nötigt zu allseitig scharfer Umrandung (was in der klassischen Malerei dann häufigen Konflikt und mitunter recht unerfreuliche Bildwirkungen veranlaßt hat); und bis zur entscheidenden Wende der Übergangszeit beherrscht die strenge Konvention so sehr die gesamte Zeichenkunst, daß an eine Verbesserung der falschen Augenstellung und anderer perspektivischer Unmöglichkeiten gar nicht gedacht werden darf.

In all diesen Dingen kennt die archaische Kunst keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen Relief und reinem Flächenbild. Die gesamte ältere Reliefbildnerei unterwirft sich den gleichen Gesetzen wie Zeichnung und Malerei. Die erste Anlage einer plastischen Flächendarstellung, welche einzelne Teile in bescheidener Erhebung aus der Ebene heraustreibt («Flachrelief»), hat mit illusionistischen Bestrebungen noch nichts zu tun; die verschiedene Tiefe will nur bedingt das räumliche Hintereinander dem Auge vortäuschen. Sondern das Herausheben des Figürlichen hat zunächst nur den Zweck, die Deutlichkeit zu steigern und der verschiedenen Färbung der Bildteile vorzuarbeiten. Das Flachrelief dieser Periode ist im Grunde genommen nicht viel mehr als eine verstärkte kolorierte Zeichnung, eine Art von Malerei auf bewegtem Grund. Als triebe die Haut der Malfläche überall da, wo der Pinsel mit der deckenden Farbe sie berührt, Blasen: so bläht und wellt sich der Grund und setzt die verschieden gefärbten Teile in scharf begrenzten Formen säuberlich voneinander ab. Eigentlich ist dies Verfahren nicht verschieden von jener anderen Technik, wo die Grenzen der einzelnen Teile eingeritzt oder eingeschnitten werden. Und beide Arten vereinigen sich bisweilen im selben Bild, indem die erhöhte Silhouette zu schärferer Bezeichnung nochmals mit dem Grabstichel umrissen wird; oder indem «Binnenformen» in bloßer Gravierung ausgeführt werden. Denn nur das Hauptsächliche wird eigentlich geformt, das andere der reinen Flächendarstellung überlassen. Und es kommt vor, daß auf Denkmälern mit mehreren Bildern von unterschiedlicher Größe und Bedeutung das Hauptbild in bemaltem Flachrelief, das übrige nur in Malerei ausgeführt wird; so bei einer Klasse attischer Grabreliefs (Aristionstele und Verwandte), deren Sockelbild als bloß erläu-

ternde oder ſchmückende Zutat ganz in der Fläche bleibt. Und nebenher geht eine Abart desſelben Typus (Grabſtele des Lyſeas), da iſt die ganze Bildfläche ausſchließlich mit Malerei bedeckt. Kompoſition und figürliches Schema ſind vollkommen entſprechend, der Unterſchied liegt lediglich im größeren oder geringeren Grade der Verdeutlichung; das Relief betont mit ſtärkerem Nachdruck die Begrenzung der Form. Aber eigentlich ſtellt der Typus der Lyſeasſtele die ältere Faſſung dar; am Anfang war das bloße Farbenbild, die Projektion der Figur und aller ihrer Teile in die Ebene. Das Flachrelief hat ſich aus dem Grunde herausgelöſt; aber der Verſuch, durch eine der Wirklichkeit nahekommende Rundung der Figuren und ihrer Glieder ſie körperlich zu geſtalten, wird durchaus nicht konſequent und jedenfalls nicht allgemein gemacht. Sie ſind als Reliefs gearbeitet, und doch fehlt es ihnen an Relief. Oft ſind gerade diejenigen Stellen, die in Wirklichkeit dem Auge des Beſchauers zunächſt liegen und alſo plaſtiſch ihre Umgebung überragen müßten — bei Profilfiguren etwa Ohr, Wange, Schulter — im Gegenteil ziemlich tief in den Stein hineingebettet, während weiter zurückliegende, wie Naſe und Lippen, viel kräftiger modelliert ſind. Die Hauptakzente aber geben dem Bild eben nicht die Hebungen und Wölbungen, ſondern die Furchen und Ränder, und ſtets hat die Zeichnung das letzte Wort. Es gibt eine größere Anzahl von Grab- oder Heroenreliefs, deren ganzer figürlicher Gehalt ſich in der reinen Silhouette ſammelt; ſie iſt mit meſſerſcharfen Kanten aus dem ebenen Grund herausgeſchält. Keine Spur einer Rundung, die Bilder ſind ganz flächig, wie aufgeklebte Laubſägearbeiten, und liegen mit dem Bildrahmen in einer Flucht; alles Detail war bloß gemalt. Das bekannte Stück des Berliner Muſeums (aus Sparta) geht nicht ſo weit, doch iſt auch hier die ganze Darſtellung in Schichten gepreßt, und alles, was den Zwiſchenraum füllt, iſt nicht rundplaſtiſch empfunden, ſondern als dünne Flächenlagen. Die Härte der Bilderſcheinung, die je nach der Beleuchtung noch ſich ſteigert und durch die Bemalung ſicher nicht gemildert war, iſt dem Auge dieſer Zeit nicht unerfreulich; gerade im ſcharfen Zuſchnitt ſucht man den optiſchen Reiz.

Es iſt dabei gleichgültig, ob der Abſtand der vorderen Partien von der Grundfläche bedeutend oder geringer, ob das Relief hoch oder niedrig ſei. Auch die ältere archaiſche Kunſt geſtattet ſich bisweilen eine recht beträchtliche Relieferhebung; die Metopen des mittleren Burgtempels zu Selinunt laſſen ihre Figuren kräftig und weit vortreten. Indeſſen eigentliche Hochreliefs ſind dieſe Skulpturen nicht; das Figürliche iſt nicht dreidimenſional durchgebildet, ſondern alles iſt durchaus reliefmäßig, und zwar flach. Auf langen Stegen ſind die Bilder herausgetrieben, ſpringen jäh und unvermittelt vor, wie die Taſten des Klaviers, mit harten Ecken und Kanten. Und der Grund für dies Herauszerren aus der Tiefe iſt nur in der beſſeren Sichtbarkeit zu ſuchen; die Dar-

ſtellung ſoll ſich nach Möglichkeit der Flucht des architektoniſchen Rahmens nähern. Die Fälle, wo einzelne Teile ſich wirklich vom Hintergrunde trennen, bilden nur ſcheinbar eine Ausnahme. Bei dem kleinen delphiſchen Giebel mit dem Dreifußraub (Schatzhaus der Siphnier) iſt die obere Hälfte der Wand ſo weit zurückgetrieben, daß die Oberkörper frei daſtehen, während die Unterkörper in der üblichen Reliefweiſe an dem bankartigen Vorſprung der Giebelwand haften. Trotzdem gelten für die Skulptur in ihrer Geſamtheit die Reliefgeſetze in ungeminderter Strenge, ſo ſehr iſt das ganze Bild auf reine Umriſſe angelegt.

An dieſer Bedingtheit aller Körpergeſtaltung ändert der Umſtand nichts, daß die archaiſche Flächenkunſt, Relief wie Malerei, ſehr häufig ſogar und in weiteſtem Umfang nun doch mit mehreren Raumſchichten hintereinander, alſo mit einer tatſächlichen Raumtiefe operiert. Durch Überſchneiden und teilweiſes Verdecken geben die dargeſtellten Objekte dem Beſchauer zu verſtehen, daß ſie in gewiſſen Abſtänden getrennt voneinander aufgeſtellt ſind (Fig. 21). Der Anlaß zu einer ſolchen Staffelung kann ganz äußerlicher Art ſein: der Verſuch, einen größeren figürlichen Reichtum im beſchränkten Bildrahmen unterzubringen, zwingt zu dieſem Verfahren; bei Weihreliefs zum Beiſpiel, wo die Enge der ſeitlichen Begrenzung das übliche Nacheinander in einem Zuge nicht zuläßt, oder bei paarweiſer Gruppierung thronender Geſtalten, in Maſſenſzenen, wenn ganze Kämpfergruppen ſich zuſammenballen, reihenweiſe vorgehen. Das häufige Auftauchen des dreileibigen Geryones beweiſt, daß man auch Aufgaben verwickelter Art durchaus nicht aus dem Wege gehen will. Ja vielfach entſpricht dies Hintereinanderſchieben offenſichtlich der entſchiedenen Vorliebe für eine möglichſt füllige Bilderſcheinung; die Mehrgründigkeit bereichert nicht nur in gegenſtändlicher, ſondern auch in optiſcher Hinſicht. Das Auge verlangt nach einem ſtärkeren Reiz, als ihn das Ausbreiten des Bildſtoffes in einer einzigen Flucht zu verſchaffen vermag. Wenn trotzdem ein befriedigender Raumeindruck nicht zuſtande kommen will, ſo liegt das daran, daß dieſe Vertiefung eine bloß ſcheinbare iſt. Kuliſſenartig werden die Dinge hintereinandergerückt, ſtatt des einen Flachbildes ſind es nun mehrere, doch alle ſind ſie mit den gleichen Mitteln hergeſtellt. Natürlich heben ſich beim Relief die vorderen Figuren durch kräftigere Rundung und völligere Modellierung ab, aber was dem Hintergrund an kubiſchem Gehalt entzogen wird, gibt ihm eine doppelt verſchärfte Zeichnung zurück, ſo daß der Gegenſatz der Raumſchichten ſo gut wie ganz verloren geht. Es fehlt noch die Einſicht in die Grundbedingung aller dreidimenſionalen Wirkung: daß vom Zuſammenſchluß der Bildgründe zu einem geſchloſſenen einheitlichen Ganzen erſt dann geredet werden kann, wenn durch ein Übergreifen der vorderen in eine hintere Schicht und umgekehrt dem Auge die Fortſetzung des Raumes nach der Tiefe zu bewieſen wird. Solange eine ſolche Ver-

zahnung und Verschränkung, ein Zusammenschweißen von Vorder- und Hintergrund nicht wenigstens versucht wird, ist das mehrgründige Relief nichts weiter als ein Übereinanderkleben mehrerer unter sich unabhängiger Bildstreifen. Damit, daß etwa ein einzelner Lappen nach vorn überhängt, ist es natürlich nicht getan, solange keine Perspektive die Schrägbewegung glaubhaft macht. Die höchstentwickelte Relieftechnik der Übergangszeit zur klassischen Kunst (siehe das Leukothearelief der Villa Albani, Fig. 24) verschmäht sogar geflissentlich solche Spielereien und gibt die schlichte Staffelung ohne jede Verbindung der Gründe. Die Folge ist, daß das archaische Flächenbild wohl ein vorn und hinten kennt, aber noch kein nah und fern. Und so hat der Archaismus mit bewußter Hartnäckigkeit dasjenige Problem ausgeschaltet, das für unsere Kunst überhaupt das zentrale geworden ist; für ihn gibt es keinen Raum, weil es keine Tiefe gibt.

Auch die Rundplastik fühlt sich derselben Beschränkung unterworfen, und hier berühren wir den Kern der Angelegenheit. Die Zahl der statuarischen Typen, über welche der gesamte Archaismus verfügt, ist an sich nicht groß, und sie alle lassen sich auf den gleichen Nenner bringen: sie sind flächenhaft gebunden, wie durch ein Netz unsichtbarer Maschen in ihrer Bewegungsfreiheit gehemmt. Zunächst gibt es eine ganze Gruppe plastischer Lösungen, die, obschon allseitig geformt, dennoch nicht als volle Rundbilder zu bewerten sind. Laufende, im Fluge oder in energischer Fechterstellung ausgreifende, auch liegende Figuren; sie entfalten sich durchweg in der einen Richtung, zu welcher der Blick des Beschauers senkrecht steht, und nur eben durch ihre körperliche Modellierung unterscheiden sie sich vom reinen Flächenbild, aus dem sie hergeleitet sind. Sie nützen die Möglichkeit, sich allseitig im Raum zu entwickeln, nicht aus; oft ist es, als lege der Künstler Wert darauf, daß die Figur nirgends über die enge Standplatte hinausragen dürfe. Das unnatürlich Gezwungene, was der Bewegungsvorgang durch solchen Verzicht erhalten muß, rechtfertigt sich durch die schlichte Klarheit der Umrisse. Es ist hier Gesetz: jeder Körperteil hat sich so gegen den Beschauer zu drehen, daß das Auge zu möglichst geringer Tiefenmessung genötigt wird, selbst auf die Gefahr hin, daß diese Zwangsmaßregel den Eindruck der Bewegung nicht aufkommen läßt. Die Nike von Delos wird von vorn und rückwärts so hart bedrängt, daß sie sich zu scheibenförmiger Gestalt verflacht und ihre Schwingen in die Ebene pressen läßt, wie der Falter auf dem Spannbrett; die bescheidenste Schrägstellung verbietet sich, weil der Umriß durch die Verkürzung an Schärfe und Kraft verlieren würde. Man werfe nicht ein, daß hier Gründe des äußeren Raumzwanges maßgebend seien. Gewiß kommt vielen dieser Bildwerke rein tektonische Bedeutung zu, sie sind krönende Glieder eines Baues oder Denkmals. Allein gar nicht selten handelt es sich um selbständige Freiskulpturen, und sie erheben doch nicht den Anspruch auf

größere Freiheit. Auch der Maßstab spielt dabei keine Rolle; die Regeln gelten für monumentale Schöpfungen wie für die Kleingebilde des Kunsthandwerks. Das Bronzefigürchen eines Kriegers aus Dodona in Berlin stammt vielleicht vom plastischen Schmuck eines Gefäßrandes; aber die Kolossalstatue, die wir auf der Erzgießerschale desselben Museums in Arbeit sehen, zeigt den gleichen Typ. Bis ans Ende des Archaismus hält man an dieser reliefmäßigen Darstellung grundsätzlich fest und gestattet sich Abweichungen höchstens in geringfügigen Einzelheiten oder im Beiwerk.

Daß bei so unbeirrtem Festhalten an einer unbedingten Einseitigkeit auch der bescheidenste Ansatz zur eigentlichen Statuengruppe sich verbietet, liegt auf der Hand. Über eine bloße Aufreihung von Figuren auf der gleichen Fluchtlinie geht der Archaismus nicht hinaus. Andererseits gibt ihm nun die figürliche Giebeldarstellung hinreichend Gelegenheit, seinen Typenschatz zu umfangreichen Kompositionen auseinanderzurollen. Und es läßt sich nicht leugnen, daß diese archaischen Lösungen ihren Zweck oft besser erfüllen als die anspruchsvolleren der klassischen Kunst, wo der stark betonten Körperlichkeit und der aus dem Rahmen drängenden Bewegung gegenüber die Architektur oft Mühe hat, ihren Willen durchzusetzen. Das Letzte und Beste, was die archaische Plastik zum Thema der Giebelfüllung zu sagen hatte, sind die Skulpturen des Aphaiatempels auf Ägina; da wird mit einer überlegenen und gleichsam spielenden Leichtigkeit in lauter klaren Umrissen eine reichbewegte Massenszene aufgebaut. Allein es ist hier auch die Stelle, wo der Archaismus der bisher befolgten Manier überdrüssig wird und ihr den Abschied gibt; man fühlt die ersten Regungen des Widerspruches und das Nahen einer revolutionären Umgestaltung. Längst ist es empfunden und festgestellt, daß die beiden Äginetengiebel in ihren Mitteln erheblich verschieden sind: während der Westgiebel nach rückwärts orientiert und fast bedingungslos noch der archaischen Stilisierung unterworfen ist, erscheint die Gestaltenwelt des Ostgiebels wie zu neuem Leben erweckt. Es ist nicht bloß die freiere und viel beweglichere Formensprache im allgemeinen, was hier in die Zukunft weist, sondern ein grundsätzlich anderes Verhalten der Figuren im Raum. Dem liegenden Gefallenen des Westgiebels (Fig. 15) gegenüber bedeutet die entsprechende Eckfigur des Ostgiebels (Fig. 17) einen ungeheuren Fortschritt; auch dort zwar wird bereits von Überschneidung und Kreuzen der Glieder Gebrauch gemacht, aber es sind rein zeichnerische Verschränkungen, und alle Bewegung spielt sich an der Oberfläche ab — hier dagegen wird mit Macht in die Tiefe gegriffen, sämtliche Glieder sind aus der Fläche gebogen, der Leib wälzt sich herum und der Arm greift hinaus in eine Raumschicht vor der Figur. Es ist das erste Mal, daß ein Körper tatsächlich dem Beschauer entgegenstrebt. Man hat die beträchtliche Kluft, welche die beiden Giebel trennt, verschieden zu erklären gesucht. Auf keinen

Fall iſt mit einer größeren zeitlichen Differenz zu rechnen, aber auch die qualitative ſollte man nicht überſchätzen. Vielmehr vertreten die beiden Löſungen verſchiedene Prinzipien bildneriſcher Geſtaltung, und wir haben es hier ohne Frage mit einem Programmwechſel im Rahmen einer ſonſt einheitlich gedachten Leiſtung zu tun. Der Schöpfer des Oſtgiebels entſchließt ſich zum Bruch mit einem Herkommen, deſſen Zwang als unleidlich empfunden wird, und bekennt ſich zu einer neuen Art des Sehens, die anfängt, die Welt auf ihren plaſtiſchen Gehalt zu prüfen. Und damit lenkt er nun in eine Bahn, welche die archaiſche Kunſt aus grundſätzlichen Bedenken nicht betreten haben wollte.

Und ſchließlich die Freiſkulpturen, die, allſeitiger Betrachtung ausgeſetzt, nach mehr als einer Richtung hin ſich zu äußern haben? Jede rundplaſtiſche Steh- oder Sitzfigur der archaiſchen Kunſt iſt ſo geſtaltet, daß man ſie von vorn oder von der Seite betrachten kann, und man hat jedesmal ein ſauber umriſſenes, geſchloſſenes Bild vor ſich (vgl. Fig. 12 und 13). Der Apollontypus beſitzt zweifellos en face ſeine Hauptanſicht (Fig. 11), aber auch dem Profilumriß eignet ein ſelbſtändiger Wert. Vorausſetzung iſt freilich, daß der Beſchauer ſeinen Standpunkt nicht eigenmächtig wähle, und es bedeutet einen Fehler gröbſter Art, wenn eine ſolche Statueübereck betrachtet oder in einer willkürlichen Schräganſicht aufgenommen wird; ſie mag dem modernen Auge reizvoll ſein, aber man fälſcht damit den Stil. Die leiſeſte Verſchiebung aus der typiſchen Frontſtellung bringt das Bild in eine haltlos ſchiefe Situation, und es verliert ſeine klaren Züge. Es handelt ſich ſomit immer um eine ſehr beſchränkte Zahl von Möglichkeiten, von denen jede ſtreng für ſich bewertet ſein will. Denn die einzelnen Anſichten haben ſich ſo unabhängig voneinander herauskriſtalliſiert, daß ſie oft ganz unvermittelt zuſammenſtoßen; daher der kantige Zuſchnitt mancher Kunſtwerke, die nur ein äſthetiſch Ungeſchulter aus dem Zwang der Werkform ſich erklären wird. Der Reliefcharakter des jeweiligen Formenbildes iſt ſo ausgeprägt, daß der Gedanke an ein Jenſeits gar nicht aufkommen kann; was in die ſichtbare Begrenzung ſich nicht faſſen läßt, entzieht ſich auch jeder Andeutung, der Kontur hat den ganzen Inhalt einzuſchließen. Eine ſolche reine Silhouettenfigur iſt natürlich nur vor flächig ruhigem Hintergrund erträglich, und eine ſtark räumlich wirkende Umgebung ſetzt ſie der peinlichſten Verlegenheit aus. Auch bei kräftiger einſeitiger Beleuchtung bleibt daher der Ertrag an Tiefengliederung gering, nur die Furchen und Kanten treten ſchärfer hervor. In der Tat wäre ein archaiſches Bildwerk ohne die energiſche Mitwirkung der Linie verloren, und oft genug iſt alles Detail — Falten wie Muſter der Gewänder, Schmuck und Teilung des Haars — bloß eingeſchnitten oder in leichter Ritzung graviert.

Niemals wieder haben die zeichneriſchen Künſte eine ſo anerkannt führende Rolle geſpielt wie in dieſer archaiſchen Periode. Die Linie iſt das

einzige Ausdrucksmittel, zu dem man ein unbedingtes Vertrauen hat; mit Strichen läßt ſich alles klar und deutlich machen, die Form wird allerorten von einem feſten Umriß eingekreiſt. Im Gegenſatz zur Zeichenmanier jüngerer Stilſtufen hat die archaiſche eine faſt pedantiſch wirkende Gleichmäßigkeit, die allem dasſelbe Gewicht beilegt und von Gradunterſchieden nichts wiſſen will. Die nebenſächlichſte Kleinform wird mit dem gleichen Nachdruck umſchrieben wie die große und maſſige Erſcheinung; jedes ſichtbare Ding will ſeine Daſeinsberechtigung in einer Faſſung anerkannt ſehen, die keine Steigerung, aber auch nicht die leiſeſte Abſchwächung duldet. Es gibt keine Linien zweiter Güte. Und wenn man bei beſtimmten anderen Stilen von einem plaſtiſch empfundenen Strich reden kann, der die Neigung zeigt, ſich ein= oder auswärts zu krümmen, ſo hat hier das geſamte Lineament etwas Unkörperliches und hält ſich peinlichſt genau in der Fläche, meidet jede Schwellung oder Verdickung und wahrt von Anfang bis zu Ende ſeinen ewig gleichen Zug.

2. Schematismus.

Nicht von jener rhythmiſchen Wiederholung der Elemente ſoll hier die Rede ſein, wie ſie die archaiſche Kunſt zum Zweck einer dekorativen Wirkung ſo häufig vorzunehmen pflegt. Die Schönheit des Einerleis hat ſie ſo tief empfunden wie kaum eine andere Kunſt, und nie iſt ſie es müde geworden, aus Typen von einer ſchablonenhaften Regelmäßigkeit lange Ketten zu flechten. Mit den feierlichen Aufzügen und Reigentänzen, den Schiffsbildern und Tierreihen der geometriſchen Vaſen fängt es an — aber es iſt dasſelbe bewußte Streben nach Gleichheit, welches noch die Götterprozeſſion der Françoisvaſe, die Entführung der Rinderherde auf der delphiſchen Metope oder den Leichenzug der ſpartaniſchen Schale (oben S. 40) durchzieht. Motive rein äſthetiſcher Natur haben dieſe unendliche Einförmigkeit beſtimmt, und mit voller Abſicht wird alles Zerſtreuende ausgeſchaltet. Indeſſen, daneben gibt es in der archaiſchen Kunſt noch eine andere Art von Formelhaftigkeit, deren Urſache nicht allein in der Freude am Gleichklang geſucht werden darf; vielmehr handelt es ſich hier um den freiwilligen Verzicht auf einen Wettbewerb mit der Geſtaltungskraft der Wirklichkeit und mit ihrer Fülle, um eine Beſchränkung auf wenige und vereinfachte Ausdrucksmöglichkeiten.

Es iſt in der Tat auffällig, wie häufig und wie unbedenklich der archaiſche Künſtler ſich wiederholt. Von einer wirklichen Überſicht über das Lebenswerk des einzelnen ſind wir freilich noch weit entfernt, zumal für die früheren Zeiten. Aber ſchon aus den ſpärlichen literariſchen Nachrichten über die Dädalidenſchule geht hervor, daß der gleiche Vorwurf die Meiſter immer wieder beſchäftigt. Von jedem dieſer Bildhauer ſind uns mehrere Darſtellungen

derſelben Göttergeſtalt bezeugt, und wir haben uns — aus Gründen, die noch zu erörtern ſein werden — die Löſungen recht ähnlich zu denken. Es handelt ſich um Typen von einer ſehr geringen Wandlungsfähigkeit. Die einigermaßen vollſtändig erhaltenen Denkmäler größeren Umfanges aus der älteren Zeit laſſen im Rahmen eines geſchloſſenen Ganzen die gleichen Elemente raſch einander folgen. Von den zehn Metopen des mittleren Burg=tempels zu Selinunt ſind zwei nahezu gleich (Viergeſpann in Vorderanſicht), bei zwei anderen iſt, trotz der Verſchiedenartigkeit der Situation, für den Träger der Hauptrolle (Herakles, Perſeus) dasſelbe figürliche Schema gewählt (Fig. 14, 16). Wo aber die Geſamtleiſtung eines Künſtlers und ſein Ent=wicklungsgang wenigſtens in allgemeinen Umriſſen ſich erkennen läßt, wird man ſtets ein ſehr weitgehendes Genügen an feſtgeprägten Werten finden: die Maler gehen mit ihrem Vorrat ſo haushälteriſch um, daß Figuren, Gruppen, ja vollſtändige Bildzuſammenhänge auf einer ganzen Reihe von Gefäßen faſt unverändert wiederkehren. Selbſt an bedingungsloſen Gleichungen auf einem und demſelben Exemplar wird kein Anſtoß genommen, und es gibt mehrere Vaſen aus der Werkſtatt des Andokides, wo die Bilder der beiden Seiten, nur in einer anderen Maltechnik ausgeführt, faſt genau über=einſtimmen.

Allein nur in ſeltenen Fällen wird die Erfindung des Schemas als perſön=liche Leiſtung des einzelnen ſich erweiſen laſſen. Meiſt handelt es ſich um längſt fertige Formeln, und vieles kann man zurückverfolgen bis in die ſehr rührige Schaffenszeit der altkretiſchen Bildhauerſchule hinauf. Die Wan=derungen dieſer Dädaliden, von denen uns die Literatur eine etwas verworrene Kunde gibt, haben ihre ſichtbaren Spuren hinterlaſſen im erhaltenen Denk=mälerbeſtand. An allen Orten, welche die Überlieferung nennt, ſtoßen wir in der Tat noch auf Dinge ſo verwandter Bildung, daß an der Ausſtrahlung von einem gemeinſamen Herd und Mittelpunkt aus ein Zweifel gar nicht möglich iſt. Dann freilich, im folgenden Verlauf, beobachten wir eine Weiter=entwicklung der Typen auf der einmal geſchaffenen Grundlage, die in den verſchiedenen Gegenden unabhängig ſich vollzieht, ſcheinbar automatiſch, jedoch nach inneren Geſetzen, überall bis zum ſelben Punkt. Aber mit einer Zähig=keit ohnegleichen wiſſen die Grundzüge des Schemas ſich zu behaupten, durch alle Wandlungen der Stile hindurch. Noch die jüngſten Vertreter der «Apollon»=Reihe weichen in Stand und Haltung nicht von der ſtarren Norm des früheren Archaismus ab, und an der vorgeſchriebenen Beinſtellung — immer wird der linke Fuß vorgeſetzt — darf bis zuletzt nichts geändert werden. Der gleiche hartnäckig konſervative Sinn läßt auch die Variationen der Gewandſtatue, der Sitzfigur ſich nur in feſtgezogenen Grenzen bewegen; und iſt es nicht ſonderbar, daß ein ſo gezwungenes Bild wie dasjenige des Knielaufs, als die einzig mögliche Ausdrucksform für alle Arten des Vor=

wärtseilens und des Fliegens, sich durch Jahrhunderte weitererbt? Selbst formale Einzelheiten, wie Zahl und Anordnung der Schulterlocken, legen Zeugnis ab von der ungeheuern Macht einer Überlieferung, gegen die auch das verbesserte Können einer fortgeschrittenen Zeit keine Hand zu erheben wagt.

Dabei ist es nicht etwa handwerksmäßige Gewöhnung bloß, was diese Formeln reifen läßt, denn sie finden in gleicher Weise Eingang auf allen Gebieten bildnerischer Betätigung. Dieselben Typen, deren sich die monumentale Skulptur bedient, begegnen uns auch in Kleinplastik und Malerei. Die Frage der Priorität ist oft schwer zu lösen; wer hat den Anfang gemacht? Mag immer das Kunstgewerbe der großen Kunst Gefolgschaft leisten: es geht doch nicht an, alles von statuarischen Vorbildern herleiten zu wollen. Man wird vielmehr mit einer starken Einheitlichkeit der Bildvorstellung zu rechnen haben; die verschiedenen Künste schöpfen aus demselben Vorrat, und die verwandte Art des Sehens und der Phantasietätigkeit bedingt die Übereinstimmung der Form. So kommt es, daß der gleiche Typus der hockenden Sphinx mit aufgebogenen Flügeln sowohl in großen und zum Teil kolossalen Dimensionen (Denkmal der Naxier in Dephi [Fig. 18], Grabmäler; Relief: Metope von Selinunt) sich findet, als auch in allerbescheidensten Schöpfungen des Kunsthandwerkes. Aber auch größere Kompositionen lassen sich im Rahmen von ganz verschiedenen Ausmessungen spannen; es gibt da umfangreiche Darstellungen mythologischen Inhaltes in fast derselben Fassung auf Reliefffriesen und Vasenbildern. Ja es fehlt auch nicht an Beispielen dafür, daß Marmorgruppen Szenen der Vasenmalerei in allen wesentlichen Zügen entsprechen. So hat H. Schrader, sehr scharfsinnig und ansprechend, aus zerstreuten Bruchstücken von der athenischen Akropolis ein prächtig gearbeitetes rundplastisches Figurenbild würfelnder oder brettspielender Helden erschließen können, das sich in der Tat ausnimmt wie eine «direkte Übertragung aus der Malerei in die Plastik», da es eine von mehreren Vasengemälden bekannte Darstellung (vgl. Fig. 23) getreu wiedergibt.

Und nun das Merkwürdige: für die Begriffe des Übersinnlichen wie des Irdischen gibt es nur die eine Möglichkeit künstlerischer Gestaltung. Die Sitzbilder der Verstorbenen, die über der Grabstätte aufgestellt waren oder am Eingang zur Gruft, die Weihgeschenke vornehmer Stifter sind in ihrer formalen Erscheinung durchaus der Würde der thronenden Gottheit angeglichen. Wo Attribute oder sonstige äußere Kennzeichen fehlen, bemerkt der Beschauer keinen wesentlichen Unterschied. Dasselbe kanonisch gewordene Bild des nackten stehenden Jünglings bedeutet bald den sterblichen Menschen, bald den Gott; die gleiche Formel muß dem verschiedenartigsten Inhalt dienen.

Will man angesichts solcher Bescheidung von Erfindungsarmut oder Erfindungsträgheit reden? Der Vorwurf ist schon gemacht worden: es ist der-

selbe, der noch bis in die jüngste Zeit hinein einer verständnisvollen Würdigung der ägyptischen Kunst den Weg vertrat. Er ist hier so wenig angebracht wie dort. Denn innerhalb der Grenzen, welche Gesetz und Herkommen der Phantasie des Künstlers ziehen, ist der schöpferischen Tätigkeit immer noch ein weiter Spielraum gelassen, und sie pflegt ihn nach Kräften zu nützen. Die individuelle Begabung mag in dieser archaischen Periode mit stärkeren Widerständen zu kämpfen haben als sonst, aber da, wo sie sich zur Geltung bringt, führt sie eine kräftige und selbstbewußte Sprache. Tatsächlich bietet auch jede Typenreihe eine Fülle reichster Abwechslung. Von den zahllosen Apollines gleicht, trotz der Einförmigkeit des Bildschemas, im Grunde doch keiner dem andern; man wird stets Dinge bemerken, durch welche die einzelne Figur sich entschieden aus der Masse der übrigen hebt. Immer neue Züge werden dem Gewächs des Körpers abgerungen; bei der Gewandstatue kommen noch die verschiedenen Probleme der Stoffwiedergabe hinzu, und die Anlage der Muster wechselt von Fall zu Fall. Und wenn es nur an der besonderen Art, die Flächen zurechtzuhauen, liegen sollte oder am Pinselstrich: jeder Meister hat seinen persönlichen Stil. Das Bewußtsein des Eigenwertes ist denn auch gerade im Künstlertum des Archaismus kräftig entwickelt, und nicht selten äußert es sich mit einer naiven Aufdringlichkeit. Die Signaturen der Vasenmaler gewähren uns Einblick in einen hitzig erregten Wettbewerb. «Euthymides, der Sohn des Polios, hat das gemalt, wie Euphronios es niemals fertig gebracht hat»: selbst in den Tagen freiester Entfaltung der Künstlerindividualität wurden Stolz und Eifer des Schaffenden kaum mit solcher Heftigkeit angespornt wie in diesem Zeitalter des gebundenen Stils, wo die Enge bestehender Schranken zu peinlicher Vollendung im Einzelnen und Kleinsten zwang.

Allein der Ehrgeiz ist hier wirklich nur auf gute Form und Glanz der äußeren Aufmachung gerichtet. Dem Inhalt wird ein merkwürdig geringes Interesse entgegengebracht, und jenes Haschen nach Originalität, das zu anderen Zeiten der kunstgeschichtlichen Entwicklung die krampfhaft zuckende Bewegung gibt, ist dieser Stufe fremd. Selbst die bedingungslose Entlehnung eines Bildstoffes würde nicht als Plagiat empfunden, oder vielmehr: aus der Tatsache des Plagiats dürfte keinem ein Vorwurf entstehen. Die offenbare Gleichgültigkeit dem Vorwurf gegenüber läßt solche Bedenken nicht aufkommen. Je länger man sich in die Bilderwelt der archaischen Kunst vertieft, um so mehr muß die Erkenntnis Raum gewinnen, daß es hier auf ganz andere Dinge abgesehen ist als auf die einfache Mitteilung des Stofflichen. Selten geschieht es, daß einer aus der Reihe tritt und eigene Einfälle anbietet. Es wird wohl viel erzählt, gewaltige und wunderliche Geschichten werden vorgetragen; aber man verlangt nicht, daß es neue Geschichten seien, und die Schilderung selbst vollzieht sich in formelhaften Wendungen, wie im

Epos mit ſeinen feſtgeprägten Beiwörtern und Gleichniſſen. Und nicht bloß darin erinnert die archaiſche Kunſt an jene Gedichte, ſondern ſie hat mit ihnen vielfach auch den Gegenſtand gemein; denſelben Epiſoden der Heldenſage begegnen wir in Bild und Lied. Obwohl nun ſehr häufig mit einer unmittelbaren Abhängigkeit zu rechnen iſt, ſo läßt ſich doch die bildliche Darſtellung kaum jemals als getreue Wiedergabe des poetiſchen Motives erweiſen. Faſt immer ſind da Abweichungen und Unklarheiten, welche den Spiegel der Quelle trüben und verzerren. Nicht um die Spuren zu verwiſchen, entfernt ſich der Künſtler von der Vorlage, auch hat er keineswegs die Abſicht ſie zu verbeſſern. Aber anderſeits beſteht auch nicht das Bedürfnis nach engerem Anſchluß an eine literariſch ausgebildete Erzählung, und der Begriff der Illuſtration liegt dieſer Kunſt noch fern. Sie kennt nur ihre eigenen Geſetze.

Unter dieſen Umſtänden bedeutet es ſtets ein Wagnis und kann ſehr leicht zu Trugſchlüſſen verleiten, wenn man das archaiſche Bildwerk zum Ausgangspunkt für ſagengeſchichtliche Unterſuchungen wählt. Kompoſitionelle Fragen und Rückſichten auf die dekorative Geſamtwirkung halten dem Gegenſtändlichen die Wage, und dieſer Zwieſpalt der Intereſſen verhindert die ſcharfe Einſtellung auf ein ſtoffliches Problem. Das kleine Bronzerelief mit Hektors Löſung (ein Exemplar in Berlin) ſtellt eine im Format ſo glückliche Schöpfung dar, daß der Beſchauer die Verſtöße gegen den Wortlaut der Dichtung als künſtleriſche Notwendigkeit gern mit in Kauf nimmt. Die Szene ſpielt ſich weſentlich anders ab als bei Homer, der doch ohne Frage das Bild beeinflußt hat, indeſſen verhilft ihm gerade die Verwendung feſtgeprägter Typen zu ſeinem klaren ſymmetriſchen Bau, zur wirkungsvollen Ausnützung des kargen Raumes. In vielen Fällen jedoch ſteht das gewählte Schema in offenem Widerſpruch nicht bloß zum beſtimmten Vorwurf des Mythus, ſondern zum Sinn der Geſchichte überhaupt. Es iſt unverſtändlich, wenn in Entführungsſzenen ſo oft die Frau vor dem Räuber ſich entſchleiert, und findet ſeine Erklärung nur in der gedankenloſen Übertragung einer eingelernten Gebärde auf einen Zuſammenhang, dem ſie ſehr wenig angemeſſen erſcheint. Und wenn in einer Darſtellung des Troilosabenteuers der fliehende Reiter ſich rückwärts wendet und den Bogen nach dem Verfolger ſpannt, ſo gibt ſich in dieſem Zug die Erinnerung an ein geläufiges Kampfmotiv zu erkennen, der Deutung auf den beſtimmten Vorgang aber wird durch ein ſolches Zugeſtändnis an die Überlieferung der Boden faſt völlig entzogen. Die Beiſpiele ließen leicht ſich häufen. Überall ſehen wir wurzelſtarke alte Formeln in die Erzählung hineinwachſen und ihr Gefüge zerſprengen.

Wie ſelbſtherrlich und unbekümmert der Künſtler mit altem Sagengut verfahren darf, lehren jene Bilder, deren Inhalt nur ſcheinbar dem Gebiet des

Mythus entnommen iſt. Beiſchriften oder Attribute einzelner Perſonen täuſchen Beziehungen zu einem epiſchen Stoffe vor, allein ſchon die oberflächlichſte Überlegung müßte ſie als völlig haltlos erweiſen. Auf einem Vaſengemälde des Euthymides (Amphora in München) wird der ſehr jugendliche Soldat, der zum Kampf ſich rüſtet, kurzweg als Hektor bezeichnet, das beſorgt ſeinen Liebling entlaſſende Elternpaar als Priamos und Hekabe — eine unmögliche Deutung, und das damalige Publikum kannte die Ilias doch auch. Auf einem zweiten Gefäß desſelben Meiſters (ebenfalls in München) treffen wir dieſe Figur des ſich wappnenden Kriegers noch einmal an, doch in ganz andere Umgebung verſetzt und mit klangvollem, aber frei erfundenem Namen. Der mythologiſche Aufputz des ſchlichten Genremotivs hat einen rein ſchmückenden Wert, er rückt den Vorgang in bengaliſche Beleuchtung, aber weder Maler noch Beſchauer nehmen ihn ernſt. Und jenes köſtliche Lageridyll auf der Amphora des Exekias (Fig. 23), wo Achill und Aias dem Spielteufel verfallen ſind: wer das ſchwere Geſchütz einer gelehrten Deutung auffahren wollte, dürfte den Sinn des Bildes durchaus verkennen; denn hier ſowenig wie bei den reicher verbrämten Faſſungen desſelben Gegenſtandes liegt die Abſicht vor, eine beſtimmte Sagenverſion zu illuſtrieren. Die Phantaſie des Künſtlers ſchafft ſich aus dem vorhandenen Schema einen Sonderfall, aber ganz willkürlich, und jedermann mag ſich ſeinen eigenen Vers dazu machen; hinter der ſchillernden Schale ſteckt kein feſter Kern.

Wohl kann es vorkommen, daß die Darſtellung mit der bildlichen Tradition im Einklang ſteht und ebenſo mit den Erforderniſſen des Stoffes, den ſie in einwandfreier Weiſe wiedergibt. Nur handelt es ſich dann meiſt um Züge typiſchen Charakters. Mit prachtvoller Friſche weiß der Relieffries eines delphiſchen Schatzhauſes den Kampf des Achilleus und Memnon um die Leiche des Antilochos in einer breit ausgeführten Szene zu ſchildern; allein die ſtreng wappenartige Symmetrie der Geſamtanlage hat jede individuelle Regung unterdrückt. Man wird einwerfen, hier wäre ſie von vornherein kaum möglich, und überhaupt wohl nicht am Platze. Gerade deshalb verdient der Umſtand Beachtung, daß die archaiſche Kunſt mit ausgeſprochener Vorliebe bei Dingen ſo allgemeiner Natur verweilt. In der Tat gehört der Zweikampf über dem Gefallenen zu jenen Motiven, die während einer jahrhundertelangen Entwicklung als altes Erbe weiterwandern von Hand zu Hand. Es iſt ein Bild von ſo großer Klarheit, daß immer wieder darauf zurückgegriffen wird als auf die einfachſte und zugleich eindrücklichſte Löſung. Dieſelbe Formel, welche das Rundbild eines altrhodiſchen Tellers (in London) auf Menelaos' Streit mit Hektor um den Leichnam des Euphorbos anwendet, ſehen wir in der Folge mit ſtets neuem Inhalt ſich füllen, in den Grundlinien unverändert, bis dicht an die Schwelle der klaſſiſchen Kunſt. Im reich ausgeſtatteten äginetiſchen Weſtgiebel feiert das Schema einen

letzten Triumph. Es ist dies aber auch das letzte Mal, daß ein Gruppenbild in monumentalem Rahmen sich mit so allgemeinen Wendungen begnügen darf. Der bogenschießende Herakles des Ostgiebels bedeutet im Figurenvorrat des Tempels das Einzige, was aus der Fülle formelhaften Geschehens heraus auf einen bestimmten Stoff hinweist: man denkt an den Zug des Aiakiden Telamon gegen Laomedon von Troja, an welchem die Überlieferung auch den gewaltigsten der Recken teilnehmen läßt. Der Darstellung des Westgiebels läge dann vermutlich der zweite Akt der trojanischen Tragödie zugrunde, mit Aias und Achill als den Hauptträgern der Handlung, und so dürfte im gesamten Skulpturenschmuck ein Preis auf den kriegerischen Ruhm des äginetischen Herrengeschlechtes zu erkennen sein, eine feine und sinnvolle Beziehung zur Lokalgeschichte. Dagegen muß jeder Versuch, die Bilder auf Einzelheiten hin erklären zu wollen, abgleiten am eleganten, aber starren Schematismus des Szenenbaues. Die ausgleichenden Tendenzen gehen hier so weit, daß selbst dem Herakles nur ein ganz dürftiges Kennzeichen zugestanden wird; bis auf die Löwenmaske vorn am Helm hat er nichts, was ihn zu charakterisieren und von den übrigen Personen zu sondern vermöchte. Wo aber bestimmte äußere Merkmale gänzlich fehlen, ist die Möglichkeit einer individuellen Deutung äußerst gering. Die Gestaltenwelt der klazomenischen Sarkophage ist als Ganzes dem heroischen Stoffkreis entlehnt; wir bekommen Heldenkämpfe zu schauen und Gewalttaten, wie sie die Sage erzählt; aber sie sind zum mythologischen Ornament geworden, und das einzelne Bild entzieht sich der sachlichen Auslegung.

Wie diese Kunst hinter dem Gedränge individuellen Lebens stets das Allgemeine sucht und sieht, so hält sie auch in der Darstellung des Menschen die Besonderheiten zurück zugunsten des Typus. Das Interesse richtet sich auf das Gesetzmäßige und Bleibende der Erscheinung, und jedes einzelne Geschöpf läßt uns zugleich den Pulsschlag der Gesamtheit fühlen. Gewiß, auch das Menschenbild differenziert sich mit der zunehmenden Verfeinerung der Kunstmittel immer mehr: welche Fülle zartester Reize bietet die strahlende Schar jener zierlichen Mädchenfiguren von der Akropolis! Indessen wäre es ein Irrtum anzunehmen, es sei hier nach dem Modell gearbeitet worden. Der vermeintliche Ähnlichkeitsgehalt ergibt sich allerdings aus einer gesteigerten Empfänglichkeit für die Ausdruckswerte der menschlichen Physiognomie; allein die gemeinsamen Züge behalten noch immer die Oberhand. Auch die eigentliche Porträtkunst kennt die Forderung nach einem Bildnis in unserem Sinne nicht, obschon dieser Kunstzweig im sechsten Jahrhundert bereits in hoher Blüte steht. Von jenen Weihgeschenken freilich, die in so stattlicher Zahl die großen Heiligtümer bevölkern, sind nur verhältnismäßig wenige als Stifterbildnisse anzusprechen, die Akropolismädchen zum Beispiel sind es erwiesenermaßen nicht. Oft bleibt die Sache ungeklärt, und

nur wo eine inschriftliche Erläuterung da ist, haben wir einen festen Anhaltspunkt. Immerhin sind die Zeugnisse noch zahlreich genug und mannigfaltig nach ihrer Art: von den monumentalen Sitzfiguren des Samiers Aiakes, des Chares und Genossen aus Didyma bis zum gemalten Bildchen eines braven Arztes auf einer Marmorscheibe in Athen. Selbst die Ansätze zur offiziellen Ehrenstatue reichen in diese frühe Zeit hinauf (Kleobis und Biton zu Delphi; Antenors Tyrannenmörder). Auf den Friedhöfen reiht sich Bild an Bild, und selbstverständlich ist hier in jedem einzelnen Fall die Beziehung auf eine bestimmte Persönlichkeit gemeint. Und der stets sich mehrende Denkmälervorrat verschafft uns Einblick in immer neue und feinere Unterschiede. Beruhen sie auf dem individuellen Gepräge des künstlerischen Objekts? Sind diese Darstellungen in der Tat Spiegelbilder des wirklichen Lebens? Die Frage ist von entscheidender Wichtigkeit. Und wenn wir glauben, sie mit einem Nein beantworten zu müssen, so geschieht es aus Erwägungen allgemeiner Natur heraus; auf Grund unserer Kenntnis der archaischen Kunstrichtung überhaupt und der Tendenzen, welche sie bestimmen.

Daß freilich auch der strengste Schematismus der Bildform die realistische Porträtauffassung noch keineswegs ausschließen würde, lehrt das Beispiel der ägyptischen Kunst. Verbindet sie doch die hergebrachte Formel einer starren Pose mit einer oft erstaunlich individuellen Bildung des Gesichts, und das bei aller erzwungenen Ruhe seiner Züge. Das seltsame Zwitterverhältnis von hieratischer Feierlichkeit und ungetrübtem Wirklichkeitssinn ergibt sich als natürliche Folgerung aus den eigenartigen religiösen Begriffen dieses Volkes, aus seinen Anschauungen vom Tod und vom Leben nach dem Tod. Denn einerseits läßt der sklavische Gehorsam gegenüber der Allmacht fest eingewurzelter kultischer Gewohnheit keine Lockerung des Kanons zu, andererseits aber verlangt die Vorstellung vom Doppelgänger des Menschen eine genaue Kopie des lebenden Originals, ein eigentliches Abbild des Individuums mit seinen bezeichnenden Merkmalen. Das Porträt muß kenntlich sein. Der tiefe Respekt vor dem Wesen des Abgeschiedenen, nicht künstlerischer Nachahmungstrieb, hat die ägyptische Plastik schon sehr früh einem starken Realismus in die Arme geführt. Der Grieche weiß sich frei von Verpflichtungen solcher Art, für ihn besteht daher die Nötigung auch nicht, dem Bildnis den Stempel der äußeren Ähnlichkeit aufzudrücken. Das Grabmal wird zum Andenken des Toten errichtet, doch hat sein Bildschmuck keinesfalls den Zweck, die Besonderheiten der körperlichen Erscheinung festzuhalten. Für die Verständlichkeit der Darstellung sorgt nicht die Bildnistreue, sondern die beigefügte Urkunde, in der Regel eine Inschrift, in prosaischer Kürze oder in gebundener Form; das genügt.

Allein man darf hier weitergehen und sagen, daß das besondere künstlerische Bestreben dieser Zeit der porträtmäßigen Schilderung von vornherein

nicht günstig sein konnte, weil für ihr Empfinden das rein äußerlich Individuelle nicht in das Erinnerungsbild gehört. Was im Gedächtnis der Mit- und Nachwelt fortzuleben verdient, ist das verklärte Dasein des Menschen, frei von den Schlacken der banalen Wahrheit und in voller Kraft, am liebsten in der Kraft der Jugend. Ob wirklich alle jene Leute, welchen die Statue eines nackten Jünglings vom Apollotypus ans Grab gestellt wurde, in der Blüte der Jahre gestorben sind? Aber auch dann entrückt sie sowohl die Gleichartigkeit des Motivs als auch die «ideale» Nacktheit der Sphäre des Zufälligen und Gewöhnlichen und hebt sie in ein Dasein höherer Art. Wenn man sich dabei, unbeschadet der ganz anderen Auffassung vom Sinn des Bildnisses, im Schema doch so eng an die statuarische Form der ägyptischen Kunst anschließt, so geschieht es, weil diese Wiedergabe des Menschen in vollkommen beherrschter Haltung dem Zeitideal von Würde und Vornehmheit entspricht. Es ist ein durchaus aristokratisches: der Mensch darf sich nicht gehen lassen, er muß sich zusammennehmen. Die Absicht, schon im äußeren Auftreten die ethische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, verrät der Grieche der archaischen Periode in seiner Gebärde und in der Tracht. Man legt den größten Wert auf straffe Korrektheit; jede Bewegung muß der Norm sich fügen. Nur so ist die schematische Stilisierung im Großen wie im Kleinen überhaupt zu verstehen: mit einer fast ängstlichen Sorgfalt wird alles vermieden, was den herrschenden Anstandsbegriffen widerstrebt. Die Schönheit des Regelmäßigen und der Zucht ist die einzig anerkannte, man mag von keiner anderen wissen. Und daran liegt es, an dieser Scheu vor allem, was nicht der allgemeinen Billigung sicher ist, daß wir im Rahmen des Archaismus so selten auf wirklich individuelle Zeichen stoßen. Einem Beschauer, der von Haus aus einen anderen Maßstab mitbringt, drängt sich in erster Linie stets das Typische auf. Alles kleinlich Modellmäßige ist aus den Zügen des Gesichts herausgestrichen, und stets haben wir ein in diesem Sinne gereinigtes Bildnis vor uns. Der Künstler schildert den Menschen seiner Zeit, wie er sein soll, wie man will, daß er sein soll, nicht wie er ist. Auch den bärtigen Typus der attischen Grabstelen (Aristion, Lyseas) wird man am richtigsten deuten, wenn man ihn als den gegebenen Ausdruck vollkommener Männlichkeit im allgemeinen faßt, nicht als die gesuchte Angleichung an ein bestimmtes Vorbild. Der Vielfältigkeit des Wirklichen steht diese Kunst fast ablehnend gegenüber; sie ahmt sie nicht nach, sondern bannt sie in Formeln, zwingt sie unter ihren Willen. Und nach ihrer eigenen Meinung steht sie hoch über der Natur.

3. Ornamentierung.

Wie die archaiſche Kunſt ihr Verhältnis zur Welt des Wirklichen aufgefaßt wiſſen möchte, das hat ſie bereits in ihrer erſten, geometriſchen Periode mit der denkbar größten Klarheit ausgeſprochen, und in den eigentlich entſcheidenden Fragen hält ſie auch bis zuletzt an ihrem Standpunkt feſt. In zwei getrennten Betten ſtrömen Kunſt und Leben, und zur vollen Vereinigung kommt es nie. Es iſt nicht ſelten, daß die geſamte Darſtellung unter dem Eindruck unmittelbarſter Naturnähe zu ſtehen ſcheint; aber mitten im naiven Getrieb drin bemerkt man dann plötzlich eine Stelle, wo die *Stiliſierung* mit einem kühnen Strich die banale Echtheit durchkreuzt; und ſieht man genauer zu, ſo ſchlingt ſich unter der Decke überall ein feines Geäder hin, deſſen Saft das ganze Bild mit einem widernatürlichen Schimmer färbt.

Wo irgend eine *Pflanze* ſich aus dem Boden wagt, wird ſie ſofort ergriffen und ins Ornamentale umgebogen. Da ſitzen Vögel auf volutenartig gerolltem Blattwerk, die Tiere der Wildnis weiden in einem Zaubergarten mit abſonderlich geſtaltetem Geſträuch und Blumenflor. Dem vegetabiliſchen Muſter vollends iſt *jeder Wirklichkeitsgehalt* entzogen. Wohl laſſen ſich dieſe abſtrakten Gebilde alle letzten Endes zurückführen auf Erſcheinungen der Pflanzenwelt, und dem Biegen und Winden der Stengel, dem Geranke der Knoſpen und Blüten liegt gewiß Naturbeobachtung zugrunde; allein der Künſtler verfährt mit einer ſchroffen Willkür, und alles was er draußen geſammelt hat, läßt er im Treibhaus ſeiner Phantaſie in die ſeltſamſten Formen ſchießen. Dem Marmorfirſt der Tempel entſteigt ein Märchenbaum von berückender Pracht, von großen Fächerpalmetten werden die Grabmäler bekrönt, reiche Bänder von aufgerichteten oder hängenden Blättern bekränzen das monumentale Gebälk wie die Wölbungen des feinſten Tongeſchirrs. Lotos und Granatapfel gehören zum feſten Typenſchatz der Vaſenmalerei. Und doch wird man niemals einem Halm begegnen, der einfach den Geſetzen des natürlichen Wachstums folgt, und jene Vermiſchung des Dekorativen mit konkreten Pflanzenformen, wie ſie die jüngere Antike nicht ungern vornimmt, hätte beim Publikum der archaiſchen Zeit kaum auf Verſtändnis rechnen dürfen.

Nun ſchrickt aber dieſe wunderliche Stiliſierung auch vor den heftigſten Bewegungen der *Lebeweſen* nicht zurück. Wenn die geometriſche Kunſt die Körper von Menſch und Tier in Silhouetten von ſtarr-eckigem Zuſchnitt überſetzt, bei Umrißzeichnungen den Leib mit Gittermuſter oder Zickzacklinien füllt, ſo geſchieht das ſelbſtverſtändlich in der Abſicht, das Bild der realen Welt im Sinn einer rein imaginären Schönheit zu verändern. Es iſt eine Idealiſierung ähnlich derjenigen, welche der Dichter wagt, wenn er die Sprache des Lebens in Rhythmen gießt und mit dem Gleichklang des Reims

verbrämt. Allein anders darf man auch die Naturwiedergabe des entwickelten Archaismus nicht bewerten. Ihm ſind die Flächen des menſchlichen Körpers der willkommene Tummelplatz für ornamentale Spiele, und der Zug der Muskellinien ſchlägt oft Wege ein, die mit den Bahnen der Wirklichkeit ſich nicht decken. Frei von ängſtlicher Rückſicht auf die Bedingtheiten des Stoffes, laufen die Gewandfalten zu üppigen Muſtern zuſammen; ihr Reiz beruht auf Wirkungen anderer Art, als das natürliche Vorbild ſie hervorzubringen pflegt. Beſonders wenn es an die *Behandlung des Haares* geht, läßt die Einbildungskraft alle Minen ſpringen. Wie beim Tempel faſt der geſamte dekorative Reichtum in den Formen des Daches ſich feſtniſtet, ſo wird hier in dem krönenden Lockengebäude das Beſte und Feinſte gegeben, was ein gepflegter Schmuckſinn an ornamentalem Geflecht zu erzeugen vermag. Dabei denkt der Künſtler keinen Augenblick daran, den normalen Wuchs und Fall des Haares oder die modiſchen Trachten nachzuahmen; was er dem Auge des Beſchauers vorſetzt, iſt lediglich Ausdruck ſeiner ſchöpferiſchen Laune. Zu nadelſpitzen Eiszapfen erſtarrt die quellende Fülle, mit einem Netz herrlicher Eisblumen überzieht ſich weithin ihre Oberfläche, jeder Büſchel nimmt das Ausſehen einer Arabeske an. Nach zwei entgegengeſetzten Richtungen hin kann ſich dieſe Stiliſierung vom Bilde der Wirklichkeit entfernen. Entweder erſcheint die geſamte Maſſe brettartig abgeplattet, nur an den Rändern ſauber ausgefranſt, im übrigen durch ſcharfe Rillen bald in horizontale Bänder, bald in ſenkrechte Streifen, bald durch kreuzweis verſchränkte Furchen in viereckige Felder zerteilt. Oder aber die Gliederung nimmt ein ſtark plaſtiſches Ausſehen an und übertrumpft mit ihren Wölbungen und runden Wülſten um ein Beträchtliches das kräftigſte Relief natürlicher Kräuſelung. In hohe Schneckengehäuſe werden dann die Stirnlocken aufgedreht, in Perlenſchnüre aus lauter kugeligen Körpern die einzelnen Strähnen von Haupthaar und Bart verwandelt (Fig. 19). In anderen Fällen fühlt man ſich an feingeripptes Blattwerk erinnert, oder an die Zungen eines Feuerbrandes. Auch Behaarung und Gefieder des Tieres erfahren eine Umſetzung in ſtreng geometriſche Formelhaftigkeit, und es iſt keine Frage, daß dieſe Sphingen mit den ſichelförmig gekrümmten Flügeln und dem ſtarren Bruſtpanzer aus ſchematiſierten Flaumfedern (Fig. 18), dieſe Löwen mit der reihenweiſe geſchichteten Mähne beſonders für tektoniſche Verwendung — als Grabaufſätze, Akrotere, Waſſerſpeier — ſich ſehr viel beſſer eignen als die naturaliſtiſchen Bildungen der klaſſiſchen oder gar der helleniſtiſchen Zeit.

Jeden Zweifel an den ornamentalen Abſichten dieſer Kunſt müßte der Anblick ihrer ſtreng ſtiliſierten *Polychromie* beſeitigen. Es iſt eine Buntheit kräftigſter Art, der unſer farbenentwöhntes Auge kaum gewachſen iſt; und in jeder anderen Umgebung würde ſie ſchreiend und aufdringlich wirken, nur die blendende Atmoſphäre des Südens hält ihr das Gleichgewicht. Hier

aber erscheint sie auch unerläßlich, die Färbung der Skulptur bildet den notwendigen Abschluß der künstlerischen Arbeit. Für den Griechen ist ein bloß gemeißeltes Bild ein unfertiges Bild. So geht über Bau- und Schmuckformen der Tempel, über die gesamte figürliche Plastik ein wahrer Sprühregen funkelnder Farbe hernieder und erweckt die dumpfe Masse des Stoffes zu frischem Leben. Der Gesamteindruck ist ein lichter, freudiger. Allein dies oft überreiche Kolorit ist unabhängig von der natürlichen Erscheinung der Dinge, und die Farbenskala entspricht nicht der Palette der Wirklichkeit. Die älteren Skulpturen, besonders die Kalksteinbildwerke der Akropolis, sind in ein äußerst grelles Gewand gehüllt, und ihre Farbenakkorde übertönen als schmetternde Fanfaren die bescheideneren Stimmen der Natur: aus grünen Augen glotzen uns die Ungeheuer und Wundertiere an, ein glänzendes Blau deckt die Leiber der Pferde und Stiere, auch das menschliche Haar ist damit gefärbt. Mit der Zeit mäßigt und beruhigt sich dies überlaute Wesen, und im Wechsel des Systems mag man immerhin eine langsame Annäherung an natürliche Farbwerte erblicken: aber noch gegen Ende des Archaismus sind Haar und Augensterne der Menschen rot bemalt, die Mähnen der Pferde blau. Und dann läßt gerade die Bildhauerei der jünger-archaischen Zeit die farbige Verzierung immer nur an bestimmten Stellen zu, während größere Flächen des Körpers, der Gewandung im reinen Weiß der Marmorhaut erstrahlen. Es besteht hier nicht die Absicht, das Bild nach Maßgabe der Wirklichkeit zu tönen, sondern rein dekorative Gesichtspunkte entscheiden über Auswahl und Verteilung des bunten Schmuckes.

Denn so willkürlich, wie die Farben ausgesucht sind, erscheinen sie auch an die plastische Form geheftet. Der Eindruck des scheckigen Vielerleis, den diese polychrome Skulptur im ersten Moment zu erwecken pflegt, beruht auf der lebhaften Abwechslung kleiner und kleinster Farbteile, so daß man sich oft an mittelalterliche Glasmalerei erinnert fühlt. Bis in die Musterung von Diademen, Gürteln und Gewandborten läßt dieser emsige Wechsel sich verfolgen. Aber im Grunde ist es eine äußerst beschränkte Abstufung, in die Hauptrollen teilen sich die beiden Kontraste Blau und Rot, und ganz bescheiden nur läßt da und dort noch ein weiterer Ton sich hören. Die Färbung ist sehr viel ärmer und einfacher als diejenige der Wirklichkeit. Die Giebelskulpturen sind stets mit denselben Mitteln bemalt wie der architektonische Rahmen; das gilt nicht nur für die strotzende Buntheit der hocharchaischen Kalksteinbauten, sondern noch für die weit maßvollere des äginetischen Marmortempels. Hier handelt es sich nun freilich um angewandte Plastik, allein auch die selbständigen statuarischen Denkmäler, wie jene herrlichen Mädchenstatuen der Akropolis, sind im wesentlichen gleich geschmückt. Bild und Bildträger machen zusammen das Kunstwerk aus und verwachsen zu einer Einheit von so streng organischer Art, wie sie die spätere Entwicklung nicht mehr kennt.

Die Figur, welche den stattlichen Sockel als Akroter bekrönt, mit ihrer feierlich abgezirkelten Pracht, ist selber etwas wie ein Ornament und ganz ornamental gehalten. Nach Form und Farbe sind die Statue und ihr Postament aufeinander eingestimmt und stets im gleichen Grade stilisiert. Als eine feinverzweigte Schlingpflanze umspielt die bunte Musterung das Ganze von der Wurzel bis in die letzte Endigung hinauf.

Die Malerei wiederum besitzt ihr besonderes Farbenmaterial und gehorcht ihren eigenen Gesetzen; aber im Grunde besteht hier kein Unterschied. Die schwarzfigurigen Vasen mit dem starren Gegensatz des tiefdunkeln männlichen Fleischtons zum leuchtend weißen der Frauen stehen dem Naturbild ebenso fern wie jene lebhaft bunt ausgestatteten, wo die verschiedenfarbigen Tupfen in zierlichstem Rhythmus unabläßig durcheinanderhüpfen. Man gehe etwa auf der Caeretaner Hydria mit der Darstellung des Busirisabenteuers dem wohlberechneten Wechsel von Dunkel und Hell in der Hautfarbe der Ägypter nach, der sehr feinen Verästelung von Schwarz, Weiß und Rot bei der Negergruppe der Rückseite (Fig. 9), die auch im rein Dekorativen (Henkelpalmette, Stabmuster) in genau der gleichen Reihenfolge sich wiederholt. Den Verlust der monumentalen Gemälde können uns diese keramischen Produkte freilich ebensowenig ersetzen, wie die bemalten tönernen Weihtäfelchen oder die Metopen von Thermos. Und doch wird man auch die Wandmalerei dieser Zeit in ähnlich wirklichkeitsfremden Geleisen sich vorzustellen haben: trotz aller Fülle und Lebensfrische des Inhaltes, von welchen die literarischen Nachrichten uns erzählen. Die lachende Buntheit der stark von ostgriechischen Vorbildern beeinflußten Grabgemälde in Etrurien dürfte uns am ehesten einen Begriff vermitteln von der Art, wie diese Kunst um die Blöße oft recht derber Diesseitsfreuden den Zaubermantel einer ganz phantastischen Färbung schlägt.

Und dann ist es vielfach schon die Technik als solche, welche von vornherein jede Illusion vereiteln muß: die hellfigurige Malerei auf schwarzem Grunde sowohl wie die ältere Silhouettenmanier, mit welcher der realistisch empfundene Schattenriß der neuzeitlichen Kunst keinen Vergleich erträgt. Die anfangs allgemein herrschende Sitte der Füllornamentik, die bald vereinzelte massige Brocken mitten in die figürliche Szene verstaut, bald den ganzen Grund mit Motiven abstrakter Natur durchsetzt, entrückt den bildlichen Vorgang der räumlichen Sphäre. Und doch ist es keineswegs mangelnde Anteilnahme an den Dingen wie sie sind, welche zu dieser eigensinnigen Stilisierung führt, und es ist durchaus nicht so, als hätte die Abkehr von der Wirklichkeit das Naturgefühl erstickt. Gar nicht selten verbirgt sich hinter der schematischen Zeichnung ein erstaunliches Verständnis für die sinnliche Erscheinungsform, hellsichtige Beobachtung, eine große Vertrautheit mit dem Tatsächlichen. Nichts wäre verkehrter, als angesichts archaischer Kunstwerke

die Naturtreue zum Gradmesser für Werturteile zu machen. Denn wir haben es hier mit einer Kunst zu tun, welche die nackte Wahrheit zurückstellt, um einer Welt der reinen Vorstellung Platz zu schaffen, und Schmutz und Staub des Erdbodens hält sie ihr mit Absicht fern.

III. Manierismus.

Die Gefahren, denen jede formalistisch gesinnte Richtung sich aussetzt, hat die archaische Kunst auf die Dauer nicht abzuwehren vermocht, da sie auf ihren einmal festgelegten Grundsätzen eigensinnig bis zuletzt beharrte. Aus dem engen Gehege dieser Beschränktheiten führt kein Weg ins Freie hinaus; ein peinlich gepflegter Garten ist ihr Reich, zwischen dessen künstlichen Beeten und gestutzten Büschen die Entwicklung immer verschlungenere Pfade geht. Der Fortschritt zeigt sich in einem unablässigen Verfeinern der künstlerischen Ausdrucksmittel, zugleich aber tritt der Hang zu mechanischer Wiederholung immer deutlicher hervor, und die Bahn, auf der sich das Schaffen des Künstlers bewegt, wird mehr und mehr von einer verfänglichen Glätte.

Ein solcher Verlauf müßte sich voraussehen lassen, schon wenn man die frühen Äußerungen der archaischen Kunst mit kritischem Auge betrachtet; von Anfang an ist die Liebe zum Schnörkel da. Allein erst gegen Ende der Periode wächst sie zu einer Macht sich aus, die alles unter ihre Herrschaft zwingt, und angesichts dessen, was das sechste Jahrhundert an einheitlicher ornamentaler Verbrämung und Verzauberung geleistet hat, muß man in der Tat von einem Stil des Manierismus reden. Ihm hat sich der gesamte Bereich der hellenischen Kultur allmählich unterworfen, doch geht die Bewegung auf örtlichen Ursprung zurück, und wir können ihren Zug von Ost nach West verfolgen. Kleinasien und die benachbarte Inselgruppe bilden den eigentlichen Herd dieser preziösen Förmlichkeit, und sicher hat die Berührung mit dem nahen Orient entscheidend mitgewirkt. Das griechische Festland hat solchen Anreizen längere Zeit widerstanden und seine bodenständige nüchterne und etwas schwerfällige Art behauptet. Nach und nach aber gerät die Kunst auch hier in die Zirkel der Koketterie, und für Athen bedeuten die Jahrzehnte der Tyrannis die Befreundung des eigenen bedächtigen und geraden Wesens mit der Affektiertheit der östlichen Welt. Die ionischen Einflüsse, die seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts mächtig anschwellen, gestalten Anschauungen und Lebenshaltung der Athener gründlich um; die vornehme Gesellschaft gibt sich den Moden der ostgriechischen Kultur, die als überlegen empfunden werden, rückhaltlos hin. Das Resultat ist eine völlige Veränderung von Tracht und Sitte: davon wird noch ausführlicher zu reden sein. Aber auch in geistiger Hinsicht verfällt Athen dem Banne Ioniens. Und mit den

Stoffen und Ideen, mit der feingeſchliffenen Sprache ſeiner Philoſophen und Dichter, denen der Hof der Peiſiſtratiden gaſtliche Aufnahme gewährt, finden auch ſeine Steinmetzen und Maler ſich ein, und der Geſchmack des Publikums huldigt dem zierlich gedrechſelten Stil der fremden Kunſt. Bildhauer aus Paros und Chios arbeiten in Athen und machen hier Schule. Unter den Meiſterſignaturen der attiſchen Töpferinduſtrie begegnen uns neben altheimiſchen Namen ſolche von ganz exotiſchem Klang, wie Amaſis; und wenn einer ſich herausnehmen darf, ſeine Fabrikate einfach als «der Skythe» zu zeichnen, ſo lehrt uns das, wie hoch damals das Fremde im Wert geſtiegen war.

Es iſt möglich, daß das Urteil unſrer Zeit die Wirkung dieſer Einflüſſe und die Macht des Manierismus überſchätzt und ſeine Spur auch da erkennen möchte, wo der heiße Atem des Oſtens die kühlere Stirn Athens vielleicht nur flüchtig ſtreifte. Gewiß hat es an Perſönlichkeiten nicht gefehlt, die andere Ziele verfolgten, und es gibt innerhalb des reifen Archaismus auch eine Richtung, die unbeirrt, energiſch und auf geradem Wege dem ſchlichtgroßen Ausdruck der klaſſiſchen Kunſt zuſtrebt. Doch ein durchſchlagender Erfolg war dieſen Tendenzen nicht beſchieden gegenüber einer Zeitſtrömung von ſolcher Gewalt, daß ſie ſelbſt den Zuſammenbruch der Tyrannenherrlichkeit mit ihren ariſtokratiſchen Gepflogenheiten überdauern ſollte. Erſt die Umwälzung des geſamten nationalen Lebens im Zeitalter der Perſerkriege bringt dann die endgültige Abrechnung. Seitdem hat der Manierismus nur in abgeſprengten örtlichen Spielarten und in beſtimmten hieratiſchen Formeln, wie im vorgeſchriebenen Bildſchmuck der panathenäiſchen Preisvaſen oder im Kultapparat, ein ſtilles Daſein gefriſtet. Daß Jahrhunderte ſpäter der Sammeltrieb eines eklektiſchen Klaſſizismus die veralteten Dinge wieder ans Licht ziehen und zu einem kurzen Scheinleben erwecken ſollte, gehört zu jenen Launen der Kunſtgeſchichte, die ſonderbar, aber gewiß nicht unerklärlich ſind.

1. Zuſpitzung der Form.

Die Art, wie ein Bild zuſtande kommt, iſt auch in dieſem letzten Stadium der archaiſchen Kunſt, trotz dem gegenſeitigen Austauſch und regen Verkehr, nach den Landſchaften verſchieden. Schon das Lineament an ſich betont den örtlichen Urſprung, jede Gegend hat ihren beſonderen Strich. Im ioniſchen Oſten macht ſich bereits in der erſten Hälfte des ſechſten Jahrhunderts eine Erregung bemerkbar, die alles zu leiſem Vibrieren bringt. Ein nervöſes Kniſtern geht durch die Linien, ſie kräuſeln ſich, wie mit dem heißen Eiſen künſtlich gewellt, in kurzen zuckenden Bewegungen. In Malerei und Plaſtik gewöhnen ſich die Locken des Haares, die Pferdeſchweife und Mähnen dieſen kokett tänzelnden Rhythmus an; auch Säume und Falten der Gewänder werden von der zitternden Unruhe erfaßt, ſchwingen bebend hin und

her. Es bildet ſich ein eigentümlicher Tremolierſtrich heraus, der für das Weſen dieſer ioniſchen Kunſt ungemein bezeichnend iſt und ihrer Neigung zum Runden, Wölbigen entſpricht. Die Kurve iſt hier diejenige Linie, welche überall den Ausſchlag gibt. In der Ornamentik, die mit ihren Flechtband- und Halbmondmotiven, den mächtigen federnden Spiralen und dem Rollwerk von Ranken und Voluten den Eindruck einer wogenden Unraſt hervorruft. Aber auch die Formen der Pflanzen- und Tierwelt ſetzen ſich in drehende Bewegung; da werden Stengel und Blätter elaſtiſch geſchweift, Hörner und Schwänze beinahe zum vollen Kreis gebogen, und auf den ſogenannten Augenſchalen zerſchmelzen ſelbſt die Teile des menſchlichen Geſichts zum weichen Liniengeſchlinge. Im Grunde iſt es derſelbe Saft, der ſchon in der ſchwellenden Stiliſierung der minoiſchen Kunſt kreiſt und treibt, und man geht wohl nicht fehl, wenn man da und dort ein Weiterflackern alter Gewohnheiten erkennen möchte. Die ſcheckige Zeichnung der Tierleiber auf Vaſen und Tonſärgen aus Kleinaſien erinnert ſtark an die Technik der mykeniſchen Zeit; aber von dem freien und unbedenklichen Wurf jener frühen Malereien unterſcheidet ſich die neue Art durch eine ſeltſam kapriziöſe Führung der Konturen, und dieſes eigenſinnig gewundene Gebaren iſt es, was dem oſtgriechiſchen Manierismus ſein beſonderes Gepräge gibt.

Ganz anders benimmt ſich die *Kunſt Athens*; ſie verleugnet auch in dieſen Zeiten feſtlichen Glanzes den nüchternen Grundzug ihres Weſens nicht. Die Linien, mit denen ſie ihre Bilder baut, ſind hart und von einer gläſernen Sprödigkeit. Spirale und Bogenſtrich gehören auch hier zum feſten Spielplan, allein ſie haben etwas Widerſpenſtiges, müſſen ſich krümmen laſſen wie Eiſendraht, ihren Bewegungen fehlt der flüſſige Zug. Dem hier herrſchenden Geſchmack ſagt vielmehr der geſtraffte Strich zu, der ſich eckig bricht, und ſtatt des fortlaufenden Wellengeſchaukels geht es in ewigen Knickungen vorwärts, aber im gleichen kurzatmigen Tempo wie dort. Bezeichnende Proben dieſer ſteifen Zickzackbewegung bieten die knotigen Spazierſtöcke der Männer auf rotfigurigen Vaſen ſtrengen Stils. Die Schwingen von Flügelfiguren und gefiedertem Getier ſind zu ſcharfen Zahnreihen regelmäßig ausgeſchnitten, die Grenzlinie des Stirnhaares wird eckig gefranſt. Der Umriß eines übergeworfenen Mantels verläuft als zackiger Kamm, treppenartig ſtufen ſich die Säume ab, ſpitzen Stalaktiten ähnlich ſchiebt ſich das Gehänge der Gewandzipfel zuſammen, und die typiſchen Schwalbenſchwanzenden der Kleider nehmen ins Unmögliche verfeinerte und zerbrechliche Formen an. Auch hier handelt es ſich um Äußerungen eines Stilgefühles, deſſen Entwicklung man eine endlos lange Wegſtrecke zurückverfolgen kann. Die Mäanderborte, die uns auf Schritt und Tritt begegnet, iſt ein Erbſtück der alten geometriſchen Dipylonkunſt, iſt auch in der Zwiſchenzeit unabläſſig verwendet worden. Jetzt aber nimmt das Motiv noch einmal

einen neuen Anlauf, und ſeine eckig geſpreizte Bewegung iſt ſo ſehr zum ſinnbildlichen Ausdruck des ganzen Formenwillens geworden, daß man ſich gar nicht wundern kann, wenn auf der Schale des Peithinos (Fig. 22: Peleus ringt mit Thetis) der Umriß der verſchlungenen Hände des Helden zur ſelben ornamentalen Formel erſtarrt, die im Muſter des Bildrahmens und des Stirnſchmuckes der Frau mit unermüdlicher Regelmäßigkeit ſich wiederholt.

Trotz aller örtlichen Unterſchiede jedoch, und bei noch ſo ſcharf ausgeprägter Selbſtändigkeit der einzelnen Stilgruppen: über die großen Fragen der Zeichnung und Kompoſition ſind ſie ſich einig, und ihre Anſchauungen wurzeln in gemeinſamem Boden. Vor allen Dingen begegnen ſich Oſten und Weſten in ihrer Freude an einer Zierlichkeit, die bis zum Äußerſten getrieben wird. Die Linien werden immer mehr verdünnt und löſen ſich gern in Fadengeringel auf. Ein ſonderbarer Anblick, wenn auf klazomeniſchen Sarkophagen und ſtilverwandten Vaſen an phantaſtiſch körperloſen Stengeln große Glockenblumen ſchwanken, ſo wie die Seifenblaſe ſich am Strohhalm wiegt. Man liebt gerade dies Nebeneinander von breiter Silhouette und haarfein ausgezogenem Strich, und ſo ſpinnen ſich überall zwiſchen fülligen figürlichen Umriſſen die Stränge von Pferdezügeln und Hundeleinen wie zarte Sommerfäden hin, Lanzen und Stabattribute werden zum einfachen Riß, und die Gewichte maſſiver Ornamente hängen in Geweben von allerzarteſter Beſchaffenheit. Die Flächen des nackten Körpers wie des Gewandes beleben ſich mit einer an Einzelformen oft überreichen Zeichnung von Muskeln und Falten; bald ſpritzen die Linien, zu Bündeln geſammelt, gleich einem jäh aufſchießenden Strahl, bald rieſeln ſie ſtill und in gleitendem Fluß, und dann wieder umkreiſen ſie eine Form in zitternden Kringeln, wie ſie ſich bilden, wenn man einen Stein ins Waſſer wirft, dicht aneinandergereiht und in rhythmiſcher Folge. Nicht auf eine naturaliſtiſche Wiedergabe des Stofflichen iſt dabei die Abſicht des Künſtlers gerichtet, ſondern auf erhöhten dekorativen Effekt; die Anordnung der Faltenzüge verharrt bis zum Ausgang des Archaismus in ganz konventionellen Bahnen, und meiſt ohne Rückſicht auf den gewölbten Kern, den die Hülle umſpannt. Wo es aber um behaartes Fell, Schuppenhaut von Schlangen und fiſchleibigen Dämonen, um Athenas Ägis oder ähnlich kleingeteilte Oberflächen ſich handelt, da kann man mit Stricheln kein Ende finden, und hier fühlt dieſe tiftelnde Manier ſich ganz in ihrem Element. Die breite Maſſe wird moſaikartig in zierlichſte Teilchen zerlegt, und nicht nur in der Plaſtik, ſondern auf Gemälden ſogar ſetzt man die einzelnen Beeren von Sträuchern und Weintrauben, die Enden der Schneckenlocken in erhöhtem Relief auf: eine Technik des «Pointillismus», welche das Bild in unruhigem Glanze flimmern läßt. Nichts ſcheut man ſo ſehr wie ein leeres Feld; noch iſt der horror vacui nicht überwunden, und ängſtlich wird das Zuſtandekommen von blöden Stellen vermieden. Wo

irgend die Formen sich auseinanderbiegen, bestreut man den Zwischenraum mit einer Saat, der die zierlichsten Sachen entsprießen. Auf die Gewandflächen werden winzige Kreuzchen und Rosetten gespritzt, Ringlein, Tupfen und Punkte. Den pikanten Reiz des Schönheitspflästerchens auf blasser Haut hat schon die Kosmetik der Ionier entdeckt. Bei figürlichen Szenen ist man von der primitiven Verwendung anorganischer Füllornamente abgekommen, statt dessen läßt man zierliches Laubwerk die Darstellung umranken, allerlei Kleinkram treibt sich herum. Mit wachsendem Geschick verwertet man die aufgemalten oder eingeritzten Inschriften als Lückenbüßer, bald in gerader Richtung, bald zu Kurven gebogen; dann aber gibt es auch Schalenbilder, wo die Buchstaben lose über den Grund geschüttelt sind und sich da verteilen wie die Sterne am nächtlichen Himmel; die Worte sind kaum noch lesbar, oft völlig sinnlos geworden.

Es versteht sich von selbst, daß für Machenschaften von so unerhörter Subtilität das bisher gebräuchliche Werkzeug nicht mehr genügen konnte. Stichel und Stift werden zu nadelspitzer Feinheit verschärft, und die allerdünnsten Federfahnen sucht sich der Vasenmaler aus. Die führende Technik ist nun die des Gravierens, sie wird mit einer sich steigernden Genauigkeit und pedantischen Sorgfalt geübt und läßt sich dem Verfahren des Kupferstichs in seiner höchsten und vollkommensten Ausbildung vergleichen. In der Tat erinnert die peinliche Akkuratesse, mit der ein Meister wie Exekias seine Bildchen zurechtkritzelt (Fig. 23), an die «kläubelnde» Manier altdeutscher Zeichenkunst. Man muß diesen Wundern der Miniatur mit der Lupe auf den Leib rücken, will man ihren Reichtum bis aufs Letzte ausschöpfen. Eine entsprechende Zunahme der Empfindlichkeit beobachten wir an der Marmorbehandlung der Bildhauerei; die alten Meißel werden als zu stumpf verworfen, auf Messerschärfe müssen jetzt Kanten und Falten zugeschnitten werden, und Hand in Hand mit diesem verfeinerten Liniengefühl geht eine Vervollkommnung der Politur, welche die Flächen zu spiegelnder Glätte abschleift. Der Stein hat immer mehr von seiner Masse herzugeben, und es ist unglaublich, was Marmorfiguren auf der Stufe der Ägineten an halsbrecherischer Kühnheit der Statik zugemutet wird. Während nun aber in der Modellierung der Körperformen mit ihren weichen Schwellungen ein ganz neuer plastischer Sinn sich meldet, bemerken wir im Gegensatze dazu oft eine seltsam leblose Wiedergabe des Gewandstoffes. Die älteren Skulpturen von der Akropolis stehen in dieser Hinsicht dem Vorbilde der Wirklichkeit entschieden näher als einige der jüngsten: mit ihren gewaltsam plattgedrückten, steifen und zu eigentlichen Mustern geschichteten Falten, in deren gezierter Regelmäßigkeit dieser Manierismus seine letzten Trümpfe auszuspielen sucht.

Wieder, wie ganz im Anfang der archaischen Periode, bemächtigt eine ornamentale Stilisierung sich auch der organischen Lebewesen und verstrickt

5*

sie in die feinen Maschen ihrer Spinngewebe. Nicht daß ein durchgehendes Entmaterialisieren stattfände wie in den Tagen der geometrischen Kunst, die den Geschöpfen das rote Blut aus den Adern saugt; die Verwandlungen sind von einer raffinierteren Art, aber nicht weniger einschneidend. Und doch ist nicht diese Neigung zum Schnörkel das eigentlich Entscheidende, sondern die Tatsache, daß auch da, wo dem natürlichen Aussehen der Dinge anscheinend keine Gewalt geschieht, jedes greifbare Objekt ins Grazile umgesetzt wird. Man gewinnt den Eindruck, als hätten alle Körper überhaupt an Gewicht eingebüßt; in Wirklichkeit aber ist es so, daß man ein Auge hat nur für die zierlichen Bilder der Umgebung und Andersgeartetes hartnäckig übersieht, und durch eine solche Auslese schafft sich diese Kunst eine eigene Welt von einer schwebenden Leichtigkeit. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts gewinnt die Landschaft in der Malerei eine sehr auffallende Geltung; die Szene belebt sich mit verschwenderisch reicher Vegetation. Weinlauben und Obstgärten, ganze Haine und Wälder füllen die Gründe bis in den letzten Winkel, und es wird Wert auf ein buntes Vielerlei gelegt. Und doch ist alles Gewächs von der gleichen übermäßigen Schlankheit; dünne Stämme, oft zu mehreren verschlungen, säuselnde Zweige und spitzige Blätter, und Zufall ist es nicht, daß man von den Bäumen am häufigsten Palme, Tanne, Olive antrifft, und Rebstock und Platane mit ihrem zackigen Laub. Auch die rein ornamentale Flora verwendet ausschließlich schmale Formen für ihre Ranken, Fächerpalmetten und Knospen, die sehr lang und mit der starren Geradheit einer Stichflamme aus dem Stengel schießen. Unter dem Getier sucht man nach Gattungen von feinem und zierlichem Bau, und es ist ungemein bezeichnend für den modischen Geschmack, daß jetzt der hochstelzige Reiher zum Hausgenossen des Menschen wird und selbst in Frauengemächern Eingang findet. Pferd und Hund fügen sich ausnahmslos dem allmächtigen Zeitideal; was sind diese Leiber mager, die Beine unwahrscheinlich dünn, Ohren und Schnauzen zugespitzt! Wo sich die Zahl der Figuren vervielfacht, bei Darstellungen eines Viergespanns zum Beispiel, wird der Umriß der Gruppe in ein faseriges Bukett verwandelt.

Daß der Mensch sein eigenes Bild nur in veredelten Verhältnissen sehen mag, bedarf nach all dem keiner weiteren Begründung mehr. Die Frauen sind trotz der schwellenden Üppigkeit ihrer Formen überaus zart und zierlich gebaut, und nach wohlbeleibten Männern würde man vergebens Umschau halten; Kinder wie Greise zeigen denselben hageren, fettlosen Körperbau. Ein sensibles und schlankgliedriges Geschlecht ist es, mit zerbrechlichen Knöcheln, mit Händen und Füßen von aristokratisch schmaler Gestalt, mit Fingern, die sich wie Schmetterlingsfühler bewegen, und hohem, biegsamem Hals. Dem Gesicht geben mandelförmig geschlitzte Augen, kantige Brauen und Lippen ein spitzes Aussehen; sein Kontur verläuft in unruhigen Winkelzügen, weit

und mit ſcharfen Ecken ſpringen Kinn und Naſe vor. Für ihre Geſchöpfe von einer ſo außerordentlich delikaten Art hat dieſe Kultur nun in der *Tracht* ſich einen paſſenden Rahmen hergerichtet. Es wäre eine lohnende Aufgabe, den Einflüſſen des manierierten Stilgefühls auf die Entwicklung der Kleidermode, nach Schnitt und Schmuck, im einzelnen nachzugehen: von den weichen Stiefeln der Ionierinnen, deren lange gebogene Schnäbel ſo auffällig an gotiſches Schuhwerk erinnern, bis zu den hohen kegelförmigen Hauben unterſtreicht und ſteigert das geſamte Koſtüm die Vorſtellung einer feingezüchteten Körperbeſchaffenheit. Das Überhandnehmen barbariſcher Gewandung hat man ſich nicht bloß aus der offenbaren Vorliebe für orientaliſches Weſen im allgemeinen zu erklären, ſondern dieſe enganliegenden und bizarr gemuſterten Trikots, die Zipfelmützen und geſchweiften Kappen ſkythiſcher und perſiſcher Herkunft entſprechen den ſpitzfindigen Schönheitsbegriffen und dem beſonderen Formenideal der Zeit.

Und neben dem Zierlichen das *Gezierte*. Das ſind keine natürlichen Bewegungen mehr; gar ſo kraus und launiſch geht es vorwärts und wieder zurück, in kurzen Abſätzen und Wendungen von überraſchender Plötzlichkeit; immer aufs neue reißt die Linie aus, entſchlüpft der zuerſt eingeſchlagenen Richtung, flüchtet auf Abwege. Man ſetze bei einer beliebigen Einzelform an und verfolge etwa die Zeichnung einer Pferdefeſſel: wie ſich das windet und ſperrt und ein- und ausbiegt. Das Haar veräſtelt ſich ohne Ende, und wenn es nun plötzlich Mode wird, einen Backenbart zu tragen, ſo geſchieht es dem verſchnörkelten Zug ſeines Flaums zuliebe. Der Schlangenrand der Ägis kann ſich in ſtörriſchen Krümmungen nicht genug tun, ſogar das Blut der Wunden muß in wirren Bächen durcheinanderfließen. Dem Lebensſaft wird eine Miſchung eingeſpritzt, die den normalen Pulsſchlag ändert. Eine Unſumme von *Komplikationen* birgt der Motivſchatz der älteren rotfigurigen Malerei. Als ſei die Welt närriſch geworden, hebt nun ein ganz verzwicktes Geſtikulieren an, ein Tänzeln, Schlenkern, Gliederwerfen; die lockeren Spiele des dionyſiſchen Geſindels verleiten auch die bisher ſo nüchterne menſchliche Geſellſchaft zu den verwegenſten Akrobatenkünſten, und bei unglaublicher Verrenkung des Körpers werden ſchwere Fäſſer ſowohl wie das allerfeinſte Kleingeſchirr vor dem verblüfften Beſchauer balanciert. Das Auge verlangt nach dem *Bizarren*, und doch iſt die Urſache nicht in optiſchen Bedürfniſſen allein zu ſuchen, ſondern in der nervöſen Veranlagung der Zeit überhaupt. Wie würde das Verſtändnis für die Grundlagen des Phänomens uns erleichtert werden, könnten wir einen Menſchen jener Tage nur ein paar Sätze ſprechen hören!

2. Verfeinerte Art.

Es iſt ſelten, daß die *Verwandtſchaft von Formenſprache und ethiſcher Haltung* einem ſo klar vor Augen tritt, wie in der Periode des reifen Archaismus, wo die Flucht vor dem Einfachen und Natürlichen Kunſt und Leben in die gleichen Irrgänge hineinzieht. Das Gehaben des Menſchen nimmt ſeltſam gekniffene Formen an. Wieder wurzelt die treibende Kraft im griechiſchen Oſten, und wir ſehen, wie von dort aus die Ideen einer wähleriſch gepflegten Geſittung immer weiter ſich verzweigen, bis ſchließlich die modiſche Zierlichkeit den ganzen Raum der helleniſchen Welt durchrankt. Wie in der äoliſchen und ioniſchen Poeſie das Lob einer beherrſchten Lebensführung und Wohlanſtändigkeit erklingt, ſo zeigt uns die Bilderwelt der Vaſen- und Sargmalerei ſowie der Plaſtik kleinaſiatiſchen Urſprungs die früheſten Proben jener ſtreng geregelten Etikette, die ihren Siegeszug bis in die entlegenen Kolonien des Weſtens und nach Etrurien ausdehnen ſollte. Die Menſchheit gewöhnt ſich eine gekünſtelte Gangart an. Die Füße ſetzen ſich in kurze trippelnde Bewegung, oder ſie trennen ſich weit zu einem hüpfenden Zehenſchritt, als gelte es den Pfützen der Straße auszuweichen. Ein peinliches Sauberkeitsbedürfnis beſtimmt das ganze Gebaren. Jenes ſorgſame Raffen der Röcke, zuerſt bloß ein Gebot der Zweckmäßigkeit, wird immer mehr zum gewohnheitsmäßigen Ausdruck der *Grazie und Eleganz*, und die lesbiſche Dichterin ſpricht, wie fein bemerkt worden iſt, von dieſer Geſte als von einem Prüfſtein vornehmer Erziehung: «Welch Bauernweib hat dir den Sinn betört, die nicht verſteht, wie man das Kleid an die Knöchel zieht?» (*Sappho* fr. 70). Die Kunſt des Treppenſteigens muß damals zu hohem Raffinement ſich ausgebildet haben; auffallend oft verſucht man ſich in der Wiedergabe jener federnden Bewegung, mit der eine Frau im rauſchenden Kleid ſich auf den Tritt ihres Wagens hebt. Unnachahmlich die preziöſe Art, wie eine Schleppe angefaßt und gelüpft wird, daß der Stoff in geſchweiften Falten ſchwingt. In der ſtatuariſchen Plaſtik hat ſich das Motiv zur feſten Formel ausgewachſen, die lange Reihe der marmornen Mädchenbilder von der Akropolis wird nicht müde es zu wiederholen, aber mit einer ſtets verfeinerten Empfindung für ſeinen eigentlichen Sinn, und in jedem einzelnen Fall feſſelt die Löſung durch ihren ſelbſtändigen Reiz. Was immer die ſchlanken Finger berühren mögen, ſie tun es vorſichtig und leiſe; der volle Griff, das haſtige Zupacken iſt als ein Zeichen von Unbeherrſchtheit und mangelndem Takt verpönt. Selten fährt eine Hand auf geradem Wege ihrem Ziele zu, ſondern die Bewegung hat etwas Gezwungenes, Bedächtiges: nur wer ſich mit Reſerve zu geben weiß, verſteht ſich auf feine Manieren. Attribute und Waffen werden anders getragen, als es ſonſt zu geſchehen pflegt, mit einer graziöſen Leichtfertigkeit; die Anſtrengung des Hebens ſoll dem Be-

ſchauer nicht zum Bewußtſein kommen. Es iſt immer etwas Theatraliſches in der überlegenen Art, mit der man ſich ſeinem Gegenüber präſentiert.

Wie die Geſte, ſo hat auch *die Miene* der Spiegel eines bewußten ethiſchen Verhaltens zu ſein. Von dem *archaiſchen Lächeln* ſchlechthin wird man heute nicht mehr ſprechen, denn jene ſtarr grimaſſenhafte Geſichtsbildung, die den Skulpturen der älteren Periode den freundlich glotzenden Ausdruck gibt, will nicht anders beurteilt sein als ein primitiver Verſuch, die lebloſe Ruhe der Züge zu brechen; allein die Verſchiebung der Mundpartie ſetzt noch ganz unvermittelt und ruckweiſe ein, und ohne jedes Mitſpielen der Umgebung, ſo daß hinter dieſem hilflos verzerrten Grinſen niemand ſeeliſche Stimmung ſuchen wird. Es iſt ein Lächeln der Verlegenheit, aber nicht der pſychologiſch bedingten; es verſchließt kein Geheimnis, und wenn dieſer Schein gutmütigen Wohlwollens bei Gerechten und Ungerechten uns entgenleuchtet, ſo braucht man nicht mit Hamlet ſich zu wundern, «daß einer lächeln kann und immer lächeln, und doch ein Schurke ſein». Der Manierismus dagegen, der ſeine Mimik ſchon voll in der Gewalt hat, ſetzt den Zügen nun in der Tat ein ſüßliches Lächeln auf, und hier iſt es mehr als ein mechaniſches Muskelſpiel. Es ſoll einer bald echten, bald künſtlich erzeugten Heiterkeit Ausdruck geben und gehört als ein weſentlicher Zug in das Programm dieſer berechnenden Stiliſierung; es paßt zum übrigen gezierten Tun, daß man die Lippen ſich kräuſeln läßt. Nun gibt es Bilder, wo die ſchalkhafte Koketterie der Art des Vorwurfes entſpricht; in einer ioniſchen Darſtellung des Parisurteils (Amphora in München) werben die Göttinnen um die Gunſt des Richters mit geſpitztem Mund und den holdſeligſten Grübchen ihrer Wangen. Stets wird der ganze Apparat einer aufs äußerſte zugeſchliffenen Mienenkunſt in Bewegung geſetzt, und in der Plaſtik erreicht die Modellierung des Untergeſichts eine Zartheit ohnegleichen und einen berückenden Schmelz. Kein Zweifel jedoch, daß in vielen Fällen das ſtrahlende Antlitz zur Maske geworden iſt, zum Inſtrument eines demonſtrativen Freundlichſeins, von einer oberflächlichen und angelernten Art.

Das Gefühl, den kritiſch beobachtenden Blicken der Umwelt ausgeſetzt zu ſein, fälſcht die naive Unbefangenheit des Auftretens, und in *die Haltung* kommt etwas Abſichtliches, faſt Ängſtliches. Der gereckt aufrechte Gang mit ſcharf eingezogenem Kreuz, zu dem man ſich zwingt, hat mit der ſtarren Geradheit des älteren Archaismus nichts zu tun; es iſt die Vorſtellung von der Grazie des Steifen, welche die Figur in die Zwangsjacke der *Affektiertheit* ſteckt. Sogar der familiäre Verkehr nimmt künſtlich geſchraubte Formen an, und über jene ſchlichten Szenen der Grabmalkunſt, welche die Verſtorbenen im Alltag ihrer Häuslichkeit zu ſchildern haben, iſt eine beklemmende Feierlichkeit gebreitet. Daher war es gewiß ein erklärlicher Irrtum, wenn das ſog. Leukothearelief der Villa Albani (Fig. 24) lange Zeit im Sinn einer heiligen

Geschichte gedeutet wurde; und dem Betrachter wird es noch immer einige Mühe kosten, in dieser Szene, die mit dem gemessenen Takt einer höfischen Zeremonie sich abwickelt, das Bild eines bescheidenen Erdenglückes zu sehen. Gar so unnahbar stolz thront diese Mutter, hält sich die Kleine weit vom Leib, und unter dem kühlen Hauch untadeliger Korrektheit muß selbst das kindliche Liebkosen zur Geste der Ehrfurcht werden. Die übrigen Figuren wohnen dem Vorgang in einer beherrschten und gesammelten Haltung bei, wie zur Defiliercour bereitgestellt. Allein sehr zu Unrecht hat man diese zögernde bedächtige Bewegung des Ganzen der «starren Unbehilflichkeit des alten Stils» zur Last legen wollen: das Relief ist eine der allerletzten Proben dieses Manierismus, und das gewollte Ansichhalten der formalen Ausdrucksmittel ist in vielen Einzelheiten so deutlich spürbar, daß man auch hinter der gedämpften Gebärdensprache bestimmte Absichten erwarten muß.

Noch weit mehr natürlich steht das Benehmen in der Öffentlichkeit und das gesellige Leben unter dem Zeichen einer glatten Formkultur. Und man liebt gerade Szenen, die sich leicht dem Charakter einer repräsentativen Schaustellung anpassen. Das Schema einer santa conversazione, das Götter oder Heroen der Sage paarweise oder in Gruppen vereinigt, begegnet uns sehr oft. Sie begrüßen sich, oder stehen in ruhigem Gespräch; die Situation als solche ist belanglos, bleibt auf die Frage nach der Motivierung meist die Antwort schuldig. Um so größeres Gewicht wird nun aber auf schöne Äußerlichkeit gelegt; bis in die Haltung des kleinen Fingers ist die Gebärde beherrscht und von einer Überlegung, als habe man vor dem Spiegel die Wirkung ausprobiert. Und das alles ist von einer unbedingten Einheitlichkeit, derselbe Sittenkodex herrscht im Himmel und auf Erden, es gibt keinerlei Abstufung: die Mädchen, die am Brunnen Wasser holen, unterhalten sich mit der gleichen gediegenen Vornehmheit wie die Bewohnerinnen des Olymps. Wenn ein Manierist reinsten Wassers wie der Vasenmaler Oltos eine Versammlung von Gottheiten darstellt, so wird die Geziertheit auf die Spitze getrieben. Die Herrschaften sitzen im vollen Schmuck ihrer Attribute da, drehen Blumen und Früchte in überschlanken Händen, fächeln mit Zweigen Kühlung sich zu. Eine wispernde Unruhe geht durch den Kreis, ein fortwährendes Wenden der Körper und Drehen der Köpfe, und ist es nicht, als spüre man den elektrischen Funken einer salonfähigen Konversation von einem zum andern hüpfen? Im Fries des Siphnierschatzhauses zu Delphi (Fig. 20) folgen die Götter einem Schauspiele, das sie sichtlich erregt, und doch hält sich das Gespräch in den Schranken des guten Tons; man ist in Gesellschaft und vergißt das nicht. Die Damen haben erst die Röcke glatt gestrichen, bevor sie sich setzten, und keiner der Anwesenden läßt sich so weit gehen, daß er die Beine übereinanderschlägt oder auch nur die Füße kreuzt; höflich und diskret, mit einer sachte tippenden Berührung, wendet man sich dem

Nachbar zu. Nicht leicht ließe ein ſtärkerer Gegenſatz ſich denken als der zwiſchen der ſchwülen Atmoſphäre hier und dem großartig läſſigen Gebaren der klaſſiſchen Zeit, wie es in der Götterverſammlung des Parthenonfrieſes ſich kundgibt.

Derſelbe Gegenſatz trennt das freie und ungebundene Auftreten der Parthenonreiter und jenes Höchſtmaß von künſtlichem Drill, mit dem in den Tagen der höfiſchen Kultur die jeunesse dorée Athens zu Pferde einherſtolziert. Das Reiterbild iſt ein Lieblingsthema der ſtreng rotfigurigen Vaſenmalerei, und ſelbſtverſtändlich geht es nicht ohne Gewaltſamkeit ab, wenn ſich ſeine Umriſſe in den knappen Rahmen eines Schalenrundes biegen müſſen. Und doch kann das Gezwungene und oft Naturwidrige der Haltung nicht etwa bloß aus der Raumnot erklärt werden, denn hier erzählt der kleinſte Zug von der hellen Freude des Zeichners am Reiz des Kapriziöſen. Immer wird hohe Schule geritten, und wie die jungen Leute in ihrem ſichern Sitz auf blankem Pferd eine erſtaunliche Selbſtbeherrſchung an den Tag legen, ſo iſt auch die gravitätiſch gezierte Gangart des Tieres das Reſultat einer bis ins Kleinſte reichenden Dreſſur. Auch die marmornen Pferdefiguren von der Akropolis ſind, bei aller äußeren Ruhe ihres Schrittmotivs, von einer nervöſen Spannung, die ſich nicht bloß im ſteilgereckten Hals, im emporgeriſſenen Kopf, in der ſperrigen gequälten Stellung des Unterkiefers, ſondern ſelbſt in der ſich ſträubenden Mähne verrät; feurige Renner von edler Raſſe und wachem Temperament, das aber gezügelt wird durch die ſcharfen Machtmittel eines herriſchen Willens.

Mit der ſtraffen Zucht, die im folgenden, frühklaſſiſchen Zeitalter das ſittliche Verhalten des Griechentums beſtimmen ſollte, hat dies überfeinerte Regelweſen nun aber keinerlei innere Verwandtſchaft. Wenn dort ſelbſt die körperliche Erſcheinung der Frauen geſtählt wird mit der herben Kraft des herrſchenden männlichen Ideals, ſo iſt es hier gerade umgekehrt, und das ganze Weſen dieſes ausgehenden Archaismus zeigt feminine Züge. Schon daß die Tracht der Männer in ſo vielen Dingen der weiblichen Mode ſich nähert, will beachtet ſein. In keiner anderen Phaſe der griechiſchen Kulturgeſchichte nimmt die Lebenshaltung der beiden Geſchlechter ein ſo gleichartiges Ausſehen an, und zwar mit entſchiedener Tendenz auf weibiſche Grazie in Erſcheinung und Gebärde. Die Männer tragen ihr langes Haar gern in derſelben kunſtvollen Weiſe aufgeſteckt, wie die Damen der vornehmen Stände, und mit dem Koſtüm eignen ſie ſich auch ihre Sitten und Unſitten an. Ratlos ſteht der moderne Beſchauer vor dieſer Verwirrung der Begriffe; Verwechſlungen laſſen ſich oft ſchwer vermeiden, der Fall der «wagenbeſteigenden Frau» ſteht nicht allein. Selbſt ein Kriegsmann wie Ares huldigt weiblichen Schwächen; die Art, wie er etwa ſeinen Helm mit drei Fingern hebt, während die zwei übrigen ſich abſpreizen (Schale des Oltos), iſt einzig in ihrer

ausgesuchten Zimperlichkeit. Der schwärmerische Kultus, den die Vasenmaler in so auffälliger Weise mit der Schönheit des jungen Mannes treiben, gilt dem Typus einer gazellenschlanken Eleganz, welchen diese Zeit zur höchsten Vollendung gebracht hat. Gewiß ist es ein treues Spiegelbild der Wirklichkeit, die selbstgefällige Pose dieser niedlichen Sonntagsreiter im feschen Sportanzug, im sieghaften Bewußtsein ihrer strahlenden Anmut, von bewundernden Kennerblicken umschmeichelt und umworben. Es fehlt auch nicht an Auswüchsen, die abstoßend wirken: bei den Modegecken jenes musikalischen Kränzchens, das Euphronios auf die Rückseite seines Antaioskraters gemalt hat, steigert sich die frauenzimmerliche Ziererei zur Unnatur. Und ist man einmal in diese Umgebung geraten, so schlägt einem von überall her, aufreizend und ermattend, das Parfüm einer verzärtelten und fast dekadenten Gesellschaft entgegen; das flirtet und winkt mit stechenden Blicken, das spielt am Gewandsaum mit nervösen Fingern, und selten fehlt in der Hand die Blume, die hier das Riechfläschchen vertreten muß.

Man wird sich nicht darüber wundern, daß bei einem so zartbesaiteten Geschlecht für nackte Kraftleistungen ein sehr geringes Verständnis anzutreffen ist; in der Welt der großen Taten fühlt diese Kunst sich nicht zu Hause. Die leise Blasiertheit des Epigonenzeitalters zeigt sich besonders deutlich im veränderten Verhältnis zu den Stoffen des Mythus, dem man sich innerlich entfremdet fühlt; der Respekt ist ins Wanken geraten. Die Vasenmaler haben nun bisweilen eine Art ihre Geschichten vorzutragen, die ins Burleske und Karikierende hinüberspielt, und es fehlt nicht an Zügen einer überlegenen Ironie. Selbst Göttinnen bleibt es nicht erspart, daß sie vor der wiehernden Geilheit zudringlicher Silene in mächtigen Sätzen Reißaus nehmen müssen. Und die Abenteuer des Herakles werden zu lustigen Schnurren, haben es stark auf die Lachlust des Publikums abgesehen. Da erblicken wir den Helden, wie er in gebückter Haltung und mit arglistiger Freundlichkeit den bösen Höllenhund kirre zu machen sucht, oder (ein besonders beliebtes Thema) mit dem zappelnden und quiekenden Eber herangekeucht kommt, während der königliche Hasenfuß sich zitternd in ein großes Faß verkriecht. Und von köstlichem Humor ist jene Szene, wo er dem Pharao Busiris und seinem feigen Gesindel in Bausch und Bogen den Garaus macht. Diese harmlos skurrile Note hat zuerst die Malerei der Ionier angeschlagen; die Bilder der «Caeretaner» Vasen wollen keine Travestie des Mythus darstellen, aber sie gewinnen allem eine amüsante Seite ab; kichernd und unter oft recht grellen Scherzen oder im steifen Bänkelsängerton werden lustige und grausige Mären zum besten gegeben. Man wird zur Erklärung dieses heiteren Einschlages auf die ähnliche Erscheinung hinweisen dürfen, die sich zu gleicher Zeit in der Dichtung des östlichen Griechentums bemerkbar macht: das Lied vom Froschmäusekrieg und ähnliche witzige Spielereien, welche die Geschöpfe ihrer schelmi-

ſchen Laune in den prunkenden Purpur des Heldenepos hüllen, ſind auf dieſem Boden gewachſen; und wenn der Margites, dieſe Jobſiade des Altertums, für die Schilderung waſchechter Menſchlichkeiten eine Form ſich zurechtmacht, die das heroiſche Versmaß mit dem iambiſchen Trimeter durchſetzt, ſo haben wir hier die literariſche Parallele zu dieſem pikanten Einfall der bildenden Kunſt, das ſchwere mythologiſche Gericht mit beizenden Späßen zu würzen. Im Athen des Solon wäre eine ſolche Keckheit der Überlieferung gegenüber noch als Entweihung empfunden worden, aber die ioniſchen Einflüſſe zerſtreuen derartige Bedenken; die Sage wird ihrer erhabenen Würde entkleidet, und mit Vorliebe zieht man genremäßige Motive hervor, wo dann die Freude an draſtiſchem Beiwerk ſich ausleben darf. Eine größere Anziehungskraft als der Heldenkampf um Trojas Mauern üben nun die Intermezzi des Lagerlebens aus: das Gezänk um die Waffen des Achill, und wie man beim Brettſpiel ſich die Zeit vertreibt (Fig. 23). Von prickelndem Reiz ſind Bilder der ſich rüſtenden Krieger, mit allerhand Toilettekunſtſtücken im reichſten Spiel der Abwechſlung. Immer wieder werden wir von der tragiſchen Schaubühne weg in die Sphäre hinter den Kuliſſen geführt, wo man die Kinder des Ruhms von einer neuen Seite kennenlernt. Aus der Schale des Soſias duftet es nach Jodoform. Achill verbindet ſeinem Waffenbruder Patroklos die Armwunde, und der macht gar kein Hehl daraus, daß es ihm hölliſch wehtut; er hockt auf ſeinem Schild am Boden, und in der Nähe betrachtet ſieht das Heroentum faſt kläglich aus.

Mit Erſtaunen ſtellt man dieſen ſcheinbaren Widerſpruch feſt: bei aller Feinheit und faſt kleinlichen Sauberkeit der formalen Ausführung mag dieſe Kunſt einen Hang zum Trivialen nicht unterdrücken, der ihren Begriffen von gepflegter Lebenshaltung eigentlich ins Geſicht ſchlägt. Und doch wird man ähnliche Gegenſätzlichkeiten in jeder manieriſtiſch gearteten Epoche finden: vielleicht iſt es eine gewiſſe Scheu davor, allzu ernſt genommen zu werden und in den Hauch gutmütiger Naivität zu geraten, was dieſe Kunſt einer aufgeklärten Zeit ſo gern mit der banalen Wirklichkeit kokettieren läßt. Denn am wohlſten fühlt ſie ſich da, wohin kein Laut des rollenden Pathos dringt, und ihre gute Laune ſcheint dann unverwüſtlich. Da kreiſcht gellend und ſchrill das erregende Nachtleben einer üppigen Jugend auf. Dirnen mit frechen Lippen treiben ſich herum, angeheiterte Zecher mit Weinlaub im Haar, taumelnden Ganges und mit fahrigen Armen. Auch die Kehrſeite der ſchäumenden Becherfreuden wird nicht verſchwiegen, dem Katzenjammer und ſeinen grimmen Nöten ſchaut man verſtändnisvoll ſchmunzelnd zu. Bisweilen wird die Erzählung frivol, es kommt zu recht gewagten Scherzen. Und dann wieder geht es ganz zahm und manierlich zu, und wir ſehen uns in die ehrbare Nüchternheit eines Schul- und Anſtandsunterrichts oder eines wohlumhegten Familienidylls verſetzt. Das iſt die Welt, an deren zerſtreuender Mannig-

faltigkeit der reife Archaismus noch Gefallen finden mochte, als er der ehernen Größe überdrüſſig geworden war.

Wenn nun doch den gewohnten alten Bildſtoffen eine Stelle eingeräumt wird, ſo geraten Gehalt und Erforderniſſe des Themas mit der modernen Geiſtesrichtung leicht in verhängnisvollen Konflikt. Für die wuchtige Einfalt dieſer Dinge iſt der Maßſtab verlorengegangen, und man bringt das ſtarke Temperament nicht auf, das der Vorwurf verlangt. Wo brutale Härte am Platze wäre, ſpielt ſich vor unſeren Augen ein Manöver von ſauberer Korrektheit ab. Eine Probe: Theſeus entführt Antiope, die jungfräuliche Königin der Amazonen (Fig. 25: Giebel des Apollotempels in Eretria). Man erinnere ſich, was die Kunſt anderer Zeiten aus dieſem Motiv des Frauenraubes zu machen pflegt, wo nervige Männerarme mit bebenden Leibern ringen, und halte neben jenen Ausdruck entfeſſelter Gewalt die außerordentlich dezente Art, mit der die heikle Geſchichte hier erzählt wird. Der Räuber legt leiſe und faſt ſcheu die Hand an den zarten Mädchenkörper, und die Darſtellung der fragmentierten Gruppe dürfte ein Unbefangener ſich eher ſo auslegen, als trüge ein Kavalier eine vornehme Dame durchs Waſſer. Keine jähe Bewegung, kein Zerren und Reißen, und was den Reiz der Frau von Welt ausmacht, darf ſie auch nicht verlieren in der ärgſten Not; an dem feinen Linnenhemd verſchiebt ſich keine Falte und kein Haar in der kunſtvoll gebauten Friſur. Den Kampfbildern fehlt es nicht an Schärfe, wie überhaupt dieſe Zeit einen Sinn für Grauſamkeiten hat, der manchmal ans Perverſe ſtreift. Aber mit einem ritterlichen Anſtand werden die Mordwerkzeuge gehandhabt, und mitten in der blutigſten Schlächterei bewegt man ſich noch mit beſtrickender Grazie. Ein ſonderbarer Anblick, wenn auf Bildern des Euphronios der rieſige Herakles ſich in den Kampf in ſtutzerhaftem Aufzug ſtürzt, mit neckiſch gewundenen Buckellöckchen oder kunſtvoll umgelegtem Löwenfell. Die Entwicklung drängt immer mehr zu einem Ausſcheiden alles Ungeſchlachten, kraftvoll Derben, und man tritt dem bildneriſchen Wert des weſtlichen Äginetengiebels nicht zu nahe, wenn man ſeine ganze Aufmachung als den Höhepunkt eines verfeinerten Formalismus bezeichnet. Gar ſo glatt und mit einer reglementmäßigen Sicherheit, die an die Sportübungen des Fechtſaales erinnert, löſen ſich Ausfall und Parade ab, und jenes undurchdringliche Lächeln der Geſichter trägt ſehr weſentlich dazu bei, daß man den ganzen Vorgang nicht als völlig echt empfinden kann. Dieſe Szenen haben immer etwas von dem wohlberechneten Effekt ſorgfältig geſtellter lebender Bilder. Bis dann unter dem Sturmeswehen einer neuen Zeit der ganze künſtliche Aufbau zuſammenbricht.

Und doch ſollte man von dieſer Kunſt des dekorativen Scheins nicht Abſchied nehmen, ohne denjenigen Weſenszug beleuchtet zu haben, in dem das blaue Blut der Edelraſſe am deutlichſten ſich verrät. Bei beſonderen Anläſſen

nämlich wird ein weihevoll ſprödes Gepränge entfaltet, und es gibt da Zeremonien von ſo fürſtlicher Vornehmheit, daß man nur mit verhaltenem Atem zu folgen vermag. Die Vorbereitungen zum Parisurteil vollziehen ſich auf Bildern der ſpäteren Kunſt bisweilen auf ſehr läſſige Art; es wird noch Toilette gemacht, aber die Spannung der Erwartung ſtellt ſich beim Beſchauer kaum ein, es geht nicht förmlich zu. Ganz anders hier, wo die Göttinnen in ſtolzer Würde ihren Einzug auf die Bühne halten, gemeſſenen Schrittes und in rhythmiſchem Takt, wie zu den Klängen einer majeſtätiſchen Marſchmelodie. Die Ausſendung des Triptolemos, die ein halbes Jahrhundert ſpäter in bürgerlich ſchlichten Formen ſich abſpielt, müſſen umſtändlicher Toilettenprunk und hieratiſche Steifheit zur Haupt= und Staatsaktion erheben. Den Beſuch des jungen Theſeus auf dem Meeresgrund hat auch die klaſſiſche Kunſt behandelt, mit dem ganzen rauſchenden Schwung ihrer üppig reichen Mittel; aber den adeligen Zauber, der auf der Schale des Euphronios (Fig. 26) über dieſe Szene ausgegoſſen iſt, hat ihr kein Späterer wiederzugeben vermocht. Es iſt eine Audienz nach allen Regeln der Etikette, Athena ſelber ſtellt der in kühler Hoheit thronenden Amphitrite ihren Schützling vor; der hält ſich in ehrfurchtsvoller Diſtanz, und zögernd nur ſtreckt er die Hand nach dem ſchimmernden Kleinod aus. Hier nun vermählt ſich der kalte Stahlglanz der feinen Linien mit der verhaltenen Bewegung zum reinſten Akkord. Und ſo umzirkelt von ſtrengem Formelweſen wirkt der Vorgang ſo ergreifend wahr: man hört das Herzklopfen des Knaben in all der kriſtallenen Feierlichkeit.

Dritter Abschnitt.

Die klassische Kunst.

VON dem naiven Brauch, die «Blütezeiten» der griechischen Antike an den Fingern aufzuzählen, ist man wohl endgültig abgekommen. Mag auch die Ansicht zu Recht bestehen, daß die Entwicklung sich in wechselnden Kurven bewegt haben soll, so ist es immer noch ungewiß, auf welche Punkte der langen Strecke die entscheidenden Akzente fallen. Und stellt jene Epoche, die man gemeinhin die klassische zu benennen pflegt, wirklich die ideale Reife künstlerischer Ausdruckswerte dar? Das spätere Altertum hat so empfunden, das ist keine Frage. Dem Klassizismus der römischen Kaiserzeit ist die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts als die vollendete und ein für allemal vorbildliche Kunst erschienen, und er trug auch kein Bedenken, aus seiner Überzeugung die praktischen Folgerungen zu ziehen. Das eigene Schaffen wird nach dieser Richtung rückwärts eingestellt; mit einer Ausschließlichkeit, welche unsere archäologische Wissenschaft bedauern mag, wendet sich die Sympathie des Publikums und damit auch das Interesse der Kopisten den Denkmälern jener abgeklärten Schönheit zu. Auch die noch erhaltenen Urteile der antiken Kunstliteratur legen von dieser bedingungslosen Hochschätzung beredtes Zeugnis ab. Renaissance und neuzeitlicher Klassizismus bleiben im selben Vorurteil befangen, und immer fester kristallisiert sich der geschichtliche Vorgang in der Phantasie zum Bild vom gesetzmäßigen Werdegang eines organischen Wesens: wo auf der Mittagshöhe des Lebens die Kräfte der Natur ihr Meisterstück vollbringen, und alle übrigen Entwicklungsstadien als Momente des Aufstiegs oder Niedergangs, der Vorbereitung oder des Welkens nnd Verfalls erscheinen. Es ist diejenige Auffassung des kunstgeschichtlichen Prozesses überhaupt, der Winckelmann zuerst das Wort geredet hat; aber im Grunde hält die ganze Ästhetik des 19. Jahrhunderts an diesem orthodoxen Standpunkt fest. Und selbst der fortwährende Zuwachs an neuem Quellenmaterial und die immer weiter sich ausdehnende Rundsicht auf das Gesamtgebiet der alten Kunst haben ihn unverrückt gelassen.

Die Werturteile der Vergangenheit sind für uns unverbindlich. Es ist freilich zu wiederholten Malen, auch noch in der jüngsten Zeit, von der Forschung

unternommen worden, das Dogma von der absoluten Vollkommenheit der klassischen Kunst auf Grund theoretischer Erörterungen sachlich rechtfertigen zu wollen. Wir können nicht finden, daß der Versuch gelungen sei. Das Höchstmaß genialer Leistungsfähigkeit wird da in einem ästhetisch befriedigenden Ausgleich zwischen Naturnachahmung und Stilisierung erblickt, und dieses letzte und höchste Ziel des bildnerischen Schaffens soll erreicht worden sein in der Kunst des Lysipp. Nun dürfte sich darüber streiten lassen, ob Lysipp überhaupt noch der klassischen Periode zuzurechnen sei. Gewiß wurzelt seine Persönlichkeit im Boden klassischer Überlieferungen; allein er ist ihrem Gehege entwachsen und lenkt mit aller Entschiedenheit in eine völlig neue Bahn. Gleich Michelangelo steht Lysipp auf der Grenze zweier Zeiten; man könnte ihn den Vater des hellenistischen Barockstils nennen, denn auch er hat der kommenden Kunst den Boden bereitet, so wie es im 16. Jahrhundert der große Florentiner tat. Und es geht wirklich nicht an, die Schöpfungen der Parthenonzeit oder diejenigen der praxitelischen Epoche lediglich als Etappen auf einer Strecke zu betrachten, die geradeswegs zu den Offenbarungen des lysippischen Genius führt. Vielmehr liegt hier etwas wie eine bewußte Umorientierung vor; denn kurz vor dem Eingreifen Lysipps spürt man an manchen Stellen ein Abflauen und Bequemwerden, demgegenüber das Tun des sikyonischen Meisters als aufreizend und eigentlich befreiend empfunden werden müßte. Die vorhergehende Kunst aber hat — ehe sie sich ausgegeben, in den Tagen ihrer höchsten Spannkraft — mit Absichten sich getragen, auf welche die oben erwähnte Bestimmung des Klassischen nicht ohne weiteres anzuwenden ist.

Wenn wir den Ausdruck «klassisch» für unsere Darstellung beibehalten, so sei zum voraus betont, daß wir damit keinen Qualitätsbegriff verbinden. Er dient hier lediglich zur Bezeichnung einer bestimmten Periode, die allerdings im Rahmen der antiken Kunstgeschichte ihre ganz besondere und wirklich zentrale Stellung hat. Äußerlich begrenzt wird sie durch die beiden Brennpunkte in der politischen Entwicklung des Hellenentums: das Zeitalter der Perserkriege leitet die Epoche ein, das Auftreten Alexanders des Großen bedeutet ihren Abschluß. Und man kann wohl sagen, daß während ihrer Dauer die nationale Eigenart am reinsten sich entfaltet hat. Niemals sonst ist die griechische Kunst so griechisch gewesen, so unabhängig und unberührt von allen ausländischen Einflüssen. In der archaischen Periode nicht, denn da ist die fortwährende Durchdringung mit fremden Elementen außerordentlich stark, und erst die Wirkungen der Perserkriege machen dem ein Ende. Aber mit dem Beginn der Alexanderzeit setzen die Beziehungen zum Orient aufs neue ein; wir sehen, wie die Schranken niedergerissen werden, und der enge Kontakt mit der Kulturwelt des Ostens ist dann nie wieder verlorengegangen. Nur im fünften vorchristlichen Jahrhundert und in der

ersten Hälfte des vierten will man von einer Annäherung an fremde Ideale gar nichts wissen. Auch da, wo das Hellenentum sein Können dem Ausland zur Verfügung stellt — man denke an die fürstlichen Grabbauten und Sarkophage in Kleinasien und Syrien —, wahrt es seine volle Selbständigkeit und erledigt sich der Aufgaben nach eigenem Befinden und in durchaus origineller Weise.

I. Befreiung.

Die Periode, die wir als die frühklassische bezeichnen, umfaßt ungefähr die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts. Sie reicht bis an die Schwelle des Parthenon, mit dessen Bau im Jahre 447 begonnen wird; aber noch manche seiner Metopen und selbst das von Phidias geschaffene, erst 438 vollendete Tempelbild der Athena Parthenos haften mit allen Fasern und so zäh in der Formenwelt der vorhergegangenen Epoche, daß jeder Versuch einer systematischen Abgrenzung natürliche Zusammenhänge zerreißen müßte. Es sind Entscheidungen von ungeheurer Wucht, die in den paar Jahrzehnten zwischen den Perserkriegen und dem perikleischen Zeitalter gefallen sind: kein Wunder, daß ihre Spuren sich nicht rasch verflüchtigen. Doch die wildesten Wellen treibt der Sturm des neuen Kunstwollens in den 70er und 60er Jahren. Was die Plastik betrifft, so gibt bereits der Skulpturenschmuck des Zeustempels zu Olympia mit größtem Nachdruck zu verstehen, daß eine Umwertung aller Werte Platz gegriffen hat. Und gleichzeitig vollzieht sich in der Malerei eine Entwicklung ganz entsprechender Art; die Wandbilder des Polygnot und seiner Mitarbeiter bedeuten den endgültigen Bruch mit den Gesetzen der archaischen Flächenkunst und die frühesten Proben dessen, was wir Modernen unter einem Gemälde verstehen. Nun spürt man auch zum erstenmal die Tätigkeit einzelner Meister als wirklich treibende Kraft im allgemeinen Geschehen. Die Individualität erzwingt sich Gehör, und es tauchen Künstlernamen auf, mit denen sich eine deutliche Vorstellung verbinden läßt. Myron gehört noch durchaus dieser Periode an, Phidias ist in ihr groß geworden. Ihr Beginn bezeichnet den wichtigsten Wendepunkt in der griechischen Kunstgeschichte überhaupt. Er fällt zeitlich zusammen mit Ereignissen im nationalen Leben, welche die staatlichen und kulturellen Zustände aufs tiefste beeinflussen sollten. Und gewiß liegt es nahe, den Wandel des künstlerischen Empfindens mit diesem äußeren Umschwung in Zusammenhang zu bringen.

Tatsächlich haben auch die politischen Erschütterungen jener Tage mit Macht in das Räderwerk des Kunstbetriebes eingegriffen und einen neuen Kurs herbeigeführt in mehr als einer Hinsicht. Schon durch die gewaltsame

Beſeitigung der Tyrannis, gegen Ende des ſechſten Jahrhunderts, wird das geſamte ſoziale Verhalten auf eine neue Baſis geſtellt. Mit dem Abſterben der höfiſchen Geſellſchaftsformen erliſcht auch die Freude am Luxus und an heiterem Glanz der Ausſtattung. Statt der dynaſtiſchen Bedürfniſſe iſt es nun der Volkswille, welcher der Kunſt ihre Aufgaben zuweiſt. In Sizilien freilich ragt die Einzelherrſchaft noch in die neue Zeit hinein, doch zeigt ſie ein ganz anderes Geſicht als die überfeinerte Kultur der älteren Fürſtenſitze im griechiſchen Mutterland. Hier aber weicht das ariſtokratiſche Gehaben dem heftigen Anſturm des bürgerlichen Elements auf der ganzen Linie. Wieder, wie in der Peiſiſtratidenzeit, beobachten wir einen ſtarken Zuzug von Oſten her, und der junge Freiſtaat Athen ſammelt aufs neue die künſtleriſchen Kräfte ſelbſt aus entlegener Ferne; aber durch den Schimmer exotiſchen Prunks läßt ſich kein Auge mehr blenden. Die ſcharfe Oppoſition, die Sitte und Tracht von aller Unnatur befreit, zwingt auch der Kunſt eine veränderte Haltung auf. Man will die unverbrämte Einfachheit. Die von fremden Düften geſchwängerte Luft wird geſäubert und geklärt, und aus den Schöpfungen der neuen Zeit ſtrömt uns der herbe Erdgeruch des attiſchen Bodens entgegen.

Und dann ſetzt bald nach Abſchluß der inneren Gärungen der weltgeſchichtliche Akt der *Perſerkriege* ein. Nicht allen Stämmen Griechenlands hat dies Erlebnis ſoviel bedeutet wie dem Volk von Athen. Doch hatte auch der Weſten zu gleicher Stunde ſeinen eigenen Kampf gegen das Barbarentum zu beſtehen, der mit der Niederlage der Karthager endete, und die Wirkung iſt eine ähnliche geweſen. Die Befreiung aus der Perſernot und ihre Folgen, der politiſche Zuſammenſchluß der Griechen, die ungeahnte Steigerung ihres Anſehens in der Welt, haben das *helleniſche Nationalbewußtſein* mächtig auflodern laſſen. Und was ſonſt ſo ſelten anzutreffen iſt: das Hochgefühl des kriegeriſchen Triumphes wirkte befruchtend auf das Schaffen der bildenden Künſte ein. Wir reden hier nicht von der Fülle neuer Aufgaben, die ihnen aus der Verherrlichung der jüngſten Ruhmestaten erwachſen ſollte. Auch dieſes freilich iſt ein Moment von großem Gewicht. Das Siegesdenkmal, wie es jetzt in die Erſcheinung tritt, monumental in ſeinen Ausmeſſungen und ein Gefäß für den wogenden Inhalt feſtlich gehobener Stimmung, ſtellt bedeutende Anforderungen an die materielle Leiſtungsfähigkeit und nicht geringere an die Erfindungskraft des Künſtlers. Es iſt etwas Neues, wenn nun ſelbſt die Schilderung von Vorgängen aus der Zeitgeſchichte verſucht wird (Gemälde der Marathonſchlacht in der «Bunten Halle» zu Athen); aber es kennzeichnet die Geſinnung der ganzen Epoche — in der Perſertragödie des Äſchylos haben wir die literariſche Parallele dazu —, und ſogar das Kunſthandwerk geht auf dieſe Dinge ein.

Indeſſen, die *ſtoffliche Bereicherung* durch das Hereinziehen der lebendigen Gegenwart iſt nicht die Hauptſache, die weſentlichen Elemente des Fortſchritts

liegen auf anderem Gebiet. Das Beſtreben, dem ſtolzen Zeitempfinden den würdigſten Ausdruck zu ſchaffen, führt zur Verkleidung der geſchichtlichen Tatſachen mit allegoriſchem Schmuck: die Schätze der ſagenhaften Vergangenheit und des Göttermythus werden nach ſinnreichen Beziehungen durchſucht. Die Kämpfe der Heroen mit Kentauren oder Amazonen, die nun plötzlich eine ſo auffällige Rolle ſpielen (Fig. 33), verſinnbildlichen den Sieg des Griechentums über Barbarengewalt, und der attiſche Nationalheld Theſeus ſteht in ſtrahlender Glorie da. Aſiens Demütigung durch Hellas ſpiegelt ſich in den dramatiſchen Szenen von Ilions Untergang. Und es bedeutet doch wohl eine bewußte Anſpielung, wenn Polygnot den Siegestempel zu Plataä mit einem Bild des homeriſchen Freiermordes ſchmückt. Ein Material, das bisher in traditioneller Weiſe, auf der Grundlage gefeſtigter Normen und ohne beſondere innere Anteilnahme von der Kunſt behandelt worden war, erfährt jetzt unter dem Aufblitzen kühn ausgreifender Ideen eine eigenartige und ſeltſam erregende Beleuchtung. Der Bildſtoff erſcheint durchgeiſtigt und geſehen durch ein Temperament. Und das erwachende Intereſſe an Weſen und Gehalt des Gegenſtands lenkt das künſtleriſche Schaffen aus den gemächlichen Bahnen rein dekorativer Tätigkeit heraus, weiſt es auf ungewohnte und ſehr hohe Ziele und wappnet es dafür mit Ehrgeiz, Energie und friſchem Mut des Wagens.

Man würde — auch ohne Kenntnis der geſchichtlichen Begebenheiten, allein in Anbetracht der veränderten Haltung, in der jetzt alles Gebild aus Menſchenhand ſich dem Auge darſtellt — auf eine revolutionäre Umgeſtaltung der Daſeinsbedingungen überhaupt zu ſchließen haben. Die Kunſtwerke verraten insgeſamt ein erſtarktes Lebensgefühl, wie es nur die Entfeſſelung aus ſtarrgewordenen Gewohnheiten auszulöſen pflegt. Gleich einem tiefen Aufatmen geht es durch die Welt. Ein neues Griechentum iſt da erſtanden, ein ernſtes, ſtolzes, ſelbſtbewußtes; ein Volk, das seine Freiheit ſich erſtritten hat in ſchweren Kämpfen, und dem dieſe Freiheit als das koſtbarſte Beſitztum gilt. In den Eindrücken der Kriegsjahre wird man nicht die alleinige Urſache dieſer geiſtigen Neuorientierung ſuchen dürfen. Sie haben ihr zum vollen Sieg verholfen, aber ſie haben ſie nicht erſt geweckt; die Bewegung ſetzt ſchon vorher ein. Die große Abrechnung mit dem Landesfeind bildet nur den Schlußſtein in einer ganzen Folge trotziger Willensäußerungen. Schon die jüngſten Denkmäler aus dem «Perſerſchutt» reden eine Sprache, die mit der Vergangenheit bewußt gebrochen hat, und ſind als Zeugniſſe einer völlig umgewandelten Sinnesart zu bewerten. Die Generation, welche die Perſer ſchlug, hatte aus eigenem Antrieb bereits den neuen Weg beſchritten; ſie war vorbereitet auf die kommenden Dinge und der letzten und härteſten Probe auch innerlich gewachſen.

1. Schlichtheit und Größe.

Einem Geschlecht mit so schwerem Blut und ernstem Sinn, wie es in den Tagen des großen nationalen Aufschwungs in Hellas uns entgegentritt, mußte jene Kunst des Archaischen gründlich widerstreben; ihre farbenprangende Heiterkeit sowohl wie ihre gezierte und gespreizte Art. Mit rücksichtsloser Strenge wirft es über Bord, was ihm entbehrlich und überflüssig scheint, und unter dem wuchtigen Tritt der neuen Zeit geht manches Köstliche zugrunde. Einer fast übertriebenen Einfachheit und Nüchternheit muß jetzt das schmucke festliche Gepränge zum Opfer fallen. Man will sich zu einer möglichst knappen Ausdrucksweise zwingen und vermeidet ängstlich jedes unnütze Wort. Die unbedingte Schlichtheit gilt für vornehm.

Schon in der äußeren Erscheinung des Menschen, in seinem Gebaren finden wir das erzwungen Einfache betont. Das Haar der Männer wird fest und stramm um das Haupt gewickelt, in Zöpfen, die wie Stricke gedreht sind, oder die Enden der Locken werden um einen runden Reif gerollt zu massigem Wulst; es ist etwas Energisches in dieser Frisur, die auf die zierlichen Reize des Archaismus ganz verzichtet und dafür die großen Linien des Schädels zur vollen Geltung bringt. Man hat das Aufkommen dieser neuen Haartracht treffend verglichen mit jenem Kostümwandel im 18. Jahrhundert, welcher die Perücke mit ihrer breiten, sich kräuselnden Lockenpracht durch den straffgewickelten Zopf der friderizianischen Epoche ersetzt. Gern wird das Haar auch kurzgelockt getragen, der Krauskopf des jugendlichen Tyrannenmörders entspricht dem zeitgenössischen Geschmack. Die Frau gibt die gekünstelten Flechten auf; die Masse wird glatt gestrichen, im Nacken in einen Knoten aufgedreht, in einen steifen Haarbeutel gesteckt, oder die Locken fallen schlicht und ohne jede kokette Drehung herab. Sehr häufig jedoch verhüllt ein Kopftuch oder Schleier das ganze Gewächs. Besonders die Kleidung ist von größter Einfachheit: die Männer tragen ihren Mantel auf dem bloßen Leib, der Körper der Frau wird vom Hals bis zu den Füßen von glatten Gewandmassen zugedeckt, und ein Gürtel aus derbem Stoff bezeichnet die einzige Gliederung.

Mit dieser ausgesprochenen Abneigung gegen alles Hervorstechende und Aufdringliche, welche den Leibesschmuck auf ein Mindestmaß beschränkt, hängt nun auch die betonte Lässigkeit im Benehmen zusammen; man gibt sich natürlich und unbefangen. Der Stand muß etwas Gelöstes bekommen, daher wird das eine Bein entlastet und im Knie gebogen (Fig. 27); der untätige Arm hängt entweder in freier Entspannung herab, oder die Hand wird mit ganzer Fläche in die Seite gestützt. Gerade diese letztere Armhaltung kehrt immer wieder; sie entspricht der etwas ungeschlachten, breitspurigen Art, welche man bewußt und absichtlich an Stelle jener affektierten Gebundenheit und

steifen Etikette setzt. Gegenüber der höfischen Eleganz früherer Zeiten macht sich ein fast spießbürgerliches Gebaren breit. Die Begriffe von Vornehmheit und edlem Anstand haben sich gewandelt: frei sei der Mensch! Ein Wechsel von einschneidender Art vollzieht sich in der Grabmalkunst; der alte Typus der schmalen Stele mit aufrechter Einzelfigur wird beibehalten, aber der militärische Zwang, welcher den Aristion und seine Genossen in Fesseln legte, hat sich verloren, und es ist, als sei inzwischen das Kommando «Rührt euch» gefallen: die Schulter senkt, der Rumpf dehnt und reckt sich, und wie ein erleichtertes Aufatmen geht es durch die ganze Gestalt. Ein Motiv, das der neuen Auffassung von persönlicher Würde besonders entgegenkommt und deshalb weite Verbreitung findet: bequem auf seinen Stock gelehnt, die Füße gekreuzt, den Mantel in freiem Wurf um den Körper geschlagen, beugt der Mann zu seinem Hund sich nieder (Fig. 30). Zu diesem in mehreren Exemplaren erhaltenen Bild beschaulicher Genügsamkeit besitzt das Berliner Museum im Grabstein eines Mädchens, das still und wie selbstvergessen in seiner Dose kramt, ein treffliches Gegenstück. Und nun stellen sich auch jene Motive aus dem Bereich des Alltags ein, die sich dann später in der Grabmalkunst der reifen klassischen Zeit zu so prachtvoller Blüte entfalten: die Gatten zum Zeichen ehelicher Eintracht die Hand sich reichend, die Hausfrau in ihrem Sessel, mit dem Kästchen auf dem Schoß. In den Bildern der weißgrundigen Lekythen wird dem Genre weiter Raum gegeben; als hätte man jetzt erst Augen bekommen für die Schönheiten, die das Gewöhnliche birgt, kommen die Maler immer wieder auf dieselben Dinge zurück: Arbeit und Ruhe im Frieden der vier Wände, trauliches Familienleben, oder schlicht ergreifende Totenklage und liebevolle Pflege der Gräber. Und das alles ohne jede Spur gewählter Pose, fast rührend in der Einfalt und Selbstverständlichkeit des anspruchslosen Vorganges.

Die puritanische Nüchternheit und Strenge, die alle Äußerungen des Lebens erfaßt, macht auch vor den Toren der überirdischen Welt nicht halt. Der Olymp entkleidet sich seiner pomphaften feierlichen Pracht, und ein ungeheurer Gegensatz zur archaischen Kunst offenbart sich gerade im Auftreten der Gottheit. Noch in den Äginetengiebeln steht Athena mit einer gemessenen Grandezza inmitten des Kampfgetümmels, in stolzer Unnahbarkeit; aber es hat etwas Gemachtes und Theatralisches, wie die Göttin ihre Waffen zur Schau trägt; sie nimmt sich aus wie die souveräne Dame unserer Tage in der Paradeuniform ihres Leibregiments. Die Metallhaube geht schlecht zusammen mit dem sorgsam gefältelten Rock, dem langwallenden und über den Schläfen zu Schneckenlocken gewundenen Haar. Mit dem Anbruch der neuen Zeit tritt nun auch hier eine gründliche Wandlung ein; die Göttin ist nicht mehr ängstlich darauf bedacht, vor allem ihre untadelige Korrektheit zu wahren; erst jetzt wird sie recht eigentlich die kriegerische Jungfrau, das Soldatenmädchen.

Sie prunkt nicht mit ihrem gleißenden Waffenschmuck, beschränkt ihn auf das Nötigste. Die Ägis, die früher wie eine kostbare Mantille breit und jede freie Bewegung hemmend um die Schultern hing, wird nun bisweilen nach Art einer Feldherrnschärpe umgelegt, oft genug aber fehlt sie ganz. Gern trägt sie bloß Helm und Speer zum schlichten Kleid (Fig. 31); so angezogen wie ein Mädchen aus dem Volk, läßt sie noch Myron in seiner Marsyasgruppe dem Silen erscheinen, und auch jene Statue, die man für eine Kopie der phidiasischen Athena Lemnia halten möchte, stellt mit ihrem knabenhaften Lockenkopf und der spröden Anmut von Haltung und Gebärde den Inbegriff herber Jugendfrische dar. Auf den Metopen des olympischen Zeustempels ist die große Göttin kaum zu erkennen; sie ist ihrem Helden ins Feld gefolgt und teilt sein mühevolles Leben (Fig. 27). Unscheinbar und unauffällig tun sich die Olympier zu den Sterblichen wie zu ihresgleichen.

Und während der ganzen Dauer dieser Periode muß auch im Verkehr der Gottheiten untereinander alles unterbleiben, was irgend nach überirdischem Glanz aussehen könnte und über das Maß des Menschenmöglichen hinausgeht. Noch das stattliche Weihrelief aus Eleusis, das ans Ende dieser Entwicklung gehört, erzählt uns die Aussendung des Triptolemos mit so schlichten Worten, als handle es sich um das Natürlichste auf der Welt. Kein Flügelwagen mit Drachengespann wird dem Dämon des Erntesegens für seine Zauberfahrt zur Verfügung gestellt; zu Fuß zieht er hinaus, und der Abschied vollzieht sich nicht wie sonst mit fürstlichem Gepränge, im Beisein einer zahlreichen und auserlesenen Göttergesellschaft. Unter sechs Augen wird die Sache abgemacht, der Knabe steht zwischen den beiden Frauen mit dem Anstand wohlerzogener Jugend, in gefaßter Haltung und aufmerksam lauschend, während von den Göttinnen die letzte Hand an seine Ausrüstung gelegt wird. Nun decke man sich das Szepter der Demeter zu, wo bleibt der Nimbus der Majestät? Königlich ist ihre ruhige Sicherheit, und von einer edeln Würde die leiseste Bewegung in dem Bild, aber äußerlich ist alles Zeremonielle abgestreift, und schwerlich wird man anderswo einen Akt von weltgeschichtlicher Bedeutung in so unansehnliche Form gekleidet finden. Allein bis in die höchsten Sphären hinauf macht dieser nivellierende Zug sich geltend. Es ist ungemein lehrreich, die Bilder religiösen Inhalts, die uns aus dieser Zeit erhalten sind, mit den entsprechenden Lösungen der jüngeren Antike auf diese Dinge hin zu vergleichen. Wie Zeus und Hera in Liebe sich finden: ein Stoff von erhabenster Großartigkeit! Und so hat ihn auch der Hellenismus aufgefaßt, das pompejanische Wandgemälde aus dem «Haus des tragischen Dichters» stattet die Geschichte mit dem Goldglanz einer visionären Erscheinung aus; in weltentrücktem Raum spielt sie sich ab, wo selige Geister hausen, und wie machtvolle Musik rauscht es uns entgegen. Frei von den Schlacken irdischer Leidenschaft vollzieht sich diese majestätische Vereinigung des göttlichen Paares, und

das ganze Bild ist auf den Ton einer getragenen Feierlichkeit gestimmt, die von dem dramatisch erregten Leben an den Wänden ringsum sonderbar genug absticht. Nun gibt ja die frühklassische Zeit, welche in der Metope des Heratempels zu Selinunt (Fig. 28) denselben Vorwurf in ähnliche Fassung kleidet, der Begegnung auch schon den Charakter des Grandiosen, und aus der strengen Haltung der Göttin soll wohl mehr hoheitsvolle Kühle und Selbstbewußtsein als bräutliches Bangen sprechen. Aber mit einer fast trockenen Sachlichkeit wird das Ereignis in Szene gesetzt, und nichts erinnert an Pathos und Pomp der großen Welt. Auf einem Felsblock sitzt der Gott, lässig zurückgelehnt, und zieht das sich entschleiernde Weib zu sich heran, mit einer starken verlangenden Bewegung. Das Bild ist sonst ganz leer, und um so überzeugender gibt sich der Vorgang zu erkennen als der klare Ausdruck der gewaltigen Naturmacht, welche die Geschlechter zueinander treibt.

In der straffen *Konzentration auf das Wesentliche*, zu der diese Kunst bei allem Tun sich zwingt, ist das Geheimnis ihrer erstaunlichen Kraft beschlossen; hier haben wir aber auch die Erklärung dafür, daß unter ihren Händen so dürr und beinah dürftig ausfällt, was andernorts in überreicher Verbrämung sich zeigen darf. Sobald sie ansetzt, um irgend ein *Mirakel* zu erzählen, wird sich der Hörer auf den kargen Bericht eherner Tatsachen gefaßt machen müssen, gradlinig und wuchtig, aber ohne jedes Verständnis für die Reize eines poetisch verklärenden Beiwerks. Bei der *Geburt des Erichthonios* aus dem Schoß der Erde (Vase in München) geht es zu wie in einer Wochenstube: Athena, der als Pflegerin der Kleine überreicht wird, hat sich ihrer stolzen Attribute entledigt und die schlangenbesetzte Ägis mit einem Tuch verhängt, wie man eine Schürze sich vorbindet, und so nimmt sie das zappelnde Wesen in Empfang, ganz mütterliche Sorgfalt, fast ängstlich bemüht; der Vater des Kindes ist auch zugegen, doch nichts verrät seinen hohen Rang, er hat ein Mäntelchen übergeworfen, in der Hand einen gewöhnlichen Stock. Nebenan wartet Zeus, auf einem Klappstuhl sitzend, der hier den königlichen Thron ersetzen muß: es ist, als ob der Maler mit Gewalt dem Strahl des Himmlischen den Eintritt in den gemeinen Alltag wehre. Und so hat am ludovisischen «Thron» das zarte Wunder von *Aphroditens Meergeburt* eine sehr sonderbare Wiedergabe erfahren müssen, daß es sich ausnimmt wie eine Errettung aus Wassersnot (Fig. 29). Das Relief ist auch schon ganz anders ausgelegt worden: und freilich, wer mit der Erinnerung an jene feenhafte Schilderung im homerischen Hymnus vor das Bildwerk tritt, ist zunächst erstaunt über diese rätselhafte Einfachheit. Dort der Perlmutterschimmer der wogenden See, am Ufer der Liebesinsel die Horen mit goldenem Diadem, die Schaumgeborene nach ihrer Landung mit hohen Ehren zu empfangen und reich zu schmücken, wie es der Königin geziemt. Hier dagegen stehen die beiden Mädchen gleich Wäscherinnen am kiesigen Strand, und tiefgebückt und unter sichtlichen Mühen ziehn sie die Herrin aus

der Flut; es iſt ein hartes Stück Arbeit, denn das waſſerſchwere Gewand will noch beſonders gefaßt und gehoben ſein. Man mag einer Beſchreibung, die dem ſtillen Zauber dieſer Szene mit ſo derber Proſa zu Leibe geht, nur widerſtrebend folgen; und es iſt wahr, gerade die phraſenloſe Schlichtheit verhilft dem Bild zu ſeiner ſtarken Wirkung. Allein hier handelt es ſich in der Tat um Bedingtheiten der geſtaltenden Phantaſie, und es iſt dieſer Kunſt auch gar nicht gegeben, anders als auf ſolch ſchmuckloſe Weiſe ſich auszudrücken.

In der Behandlung von *Farbe und Form* machen die gleichen Abſichten ſich geltend; die neue Zeit duldet *nur das Wichtige, Maßgebende*, mit den Flittern wird gründlich aufgeräumt. Ein ſcharfer Proteſt gegen die übergroße Sorgfalt und peinliche Tiftelei der früheren Kunſt verleitet zum geraden Gegenteil. Wie ſparſam geht die Zeichnung jetzt mit Falten um; mit wenigen Strichen muß die einzelne Figur ſich begnügen. Die niedlichen aber kleinlichen Streumuſter werden aus den Gewändern entfernt, und meiſtens beſteht die geſamte Verzierung aus einem einzigen breiten Saumſtreifen. Man findet Gefallen an der ungeteilten Fläche, an der einheitlichen Färbung. Die archaiſchen Vaſen ſind oft ſcheckig bunt wie Oſtereier, noch die älteren rotfigurigen machen von farbigen Einzelheiten gerne Gebrauch; jetzt wird die Polychromie zurückgedrängt, und die Felder werden ſtill und ruhig. Das Bild wirkt durch die klare Beſtimmtheit ſeiner Gliederung und durch den ſtarken Gegenſatz von dunkel und hell. Die Pentheſileaſchale in München nimmt unter den rotfigurigen Gefäßen dieſer Zeit eine Sonderſtellung ein, indem ſie es auf farbigen Reichtum abſtellt; doch iſt es ein gedämpftes, faſt «verſtaubtes» Kolorit: mattbraun, gelb und hellgrau, einige goldene Lichter funkeln dazwiſchen, der Geſamteffekt iſt von einem vornehmen Ernſt. In anderen Fällen freilich ſieht man ſich der herben Wucht eines monumentalen Freskoſtils gegenüber, der in Anbetracht des beſcheidenen Bildformats faſt bedrückend wirkt und kurzerhand von der großen Kunſt übertragen worden iſt auf die engen Verhältniſſe des Kunſtgewerbes. Die Skulptur aber hat ſich nun bedingungslos dem Programm des Weiten und Großflächigen verſchrieben, und wenn ihre Bemalung gern auf jedes Detail verzichtet und mit dem einfachen Gegenſatz blauer und roter Maſſen kommt, wie es bei den olympiſchen Bildwerken der Fall iſt, ſo geſchieht es in dem unverkennbaren Streben nach Macht, und unter Widerſpruch gegen die Art, wie bisher gemalt worden war.

Keine bildliche Darſtellung dieſer Periode wäre beſſer geeignet, das beherrſchende Kunſtwollen ſinnbildlich zu verkörpern, wie jene Metope des olympiſchen Zeustempels, welche die *Säuberung des Augeasſtalles* durch Herakles zum Vorwurf hat. Ein ſeltſames Thema, und welche andere Zeit hätte es auf ſo draſtiſche Formel gebracht: mit einer gewaltigen Kraftanſtrengung ſtößt der hünenhafte Recke die Laſt des Unrats vor ſich hin. Was ſind das für Bewegungen! welch ungeheurer Willensdrang ſtählt die ſchwer arbeitende Geſtalt!

So muß damals die durchgreifende Wandlung empfunden worden sein, die auf dem Gebiet der bildenden Kunst vor sich ging: als ein rücksichtsloses Reinmachen, als befreiende Tat. Denn durch ihr schroffes Vorgehen gegen die archaische Umständlichkeit, gegen alles Überladene, Zerstreuende, Vielzuviele hat sich diese frühklassische Kunst einen bisher unbekannten Spielraum geschaffen. Wo früher ein hemmendes Gedränge war, öffnen sich nun breite Bahnen, und die stockenden Massen kommen in Fluß. Es hat den Anschein, als seien Menschen und Dinge gewachsen, auch da, wo die Begrenzung durch einen Rahmen und somit der äußere Maßstab fehlt; und doch liegt es nur an der veränderten Art, die Bilder zur Geltung zu bringen, wenn alles jetzt größer und großzügiger wirkt. Seitdem das Auge nicht mehr gezwungen ist, dem kurzatmigen Rhythmus und ermüdenden Hin und Her archaischer Winkelzüge zu folgen und sich auf lauter bedeutende Linien und Flächen einstellen kann, fühlt man sich in eine Welt von anderem Zuschnitt versetzt. Die lustigen Zickzacksäume und Schwalbenschwanzzipfel finden keinen Anklang mehr, mit wenigen starken Zügen wird in die Stoffmassen Ordnung gebracht, und alle Vertikalen strecken sich wie die beschwerten Fäden am Webstuhl. Bei Frauenstatuen gleicht die in regelmäßigen Abständen gefurchte Gewandhülle dem kannelierten Säulenschaft, und beim delphischen Wagenlenker sind die lotrechten Falten des Chitons so lang und straff gezogen, daß über ihre harten Rücken das Licht ungehindert und in ruhigem Gleiten wie über die Saiten einer Harfe streicht.

Die allgemeine Steigerung der Dimensionen muß freilich da, wo das Bild in engem Rahmen sitzt, zum Konflikt mit der Umgebung führen. Es ist selten, daß ein archaischer Künstler mit dem verfügbaren Raum nicht auszukommen weiß; jetzt aber wachsen die Gestalten derart, daß sie das Gefüge zu sprengen drohen. Hatte es früher dem Vasenmaler häufig genug Kopfzerbrechen verursacht, wie das Innenrund einer Schale zu füllen sei, so daß er mit allerlei Flickwerk sich behelfen mußte, so wird jetzt der Kreis vergrößert fast bis zum Gefäßrand, und doch zwängt man das Ganze nur mühsam hinein. Überall stößt die Bewegung an Grenzen: ein gutes Beispiel bietet das Vasengemälde Fig. 33, wo die obere wie die untere Rahmenleiste vom Figürlichen (Helmbusch, Fuß) überschnitten wird und für die zum Schlag erhobene Streitaxt der Amazone ein Stück des Stabmusters ausgebrochen werden mußte. Vollends mit der niedrigen Außenseite einer Schale ist nichts Rechtes mehr anzufangen. Aus diesem Grund wird manches bisher beliebte Format außer Gebrauch gesetzt, und das Verlangen nach dem Geräumigen und Großfigurigen macht sich in der Keramik schon äußerlich bemerkbar, indem jetzt die Vasen mit hoher Wandung und breiten Flächen bevorzugt werden; dabei nehmen die Szenen gern die ganze Ausdehnung des Bildfeldes ein, während die archaische Malerei dieses in mehrere Streifen übereinander zer-

legte. Am bedeutſamſten aber zeigt ſich das Ergebnis der großen Reinigung in der architektoniſchen Plaſtik. Die geſäuberten Felder ermöglichen ein weites Ausgreifen nach allen Richtungen hin und bereiten ſo einem Stil des Monumentalen den Weg, der unter Verzicht auf belangloſe Einzelheiten und dank einer etwas derben Ausführung mit ganz neuen Wirkungen in die Ferne rechnet. Der olympiſche Oſtgiebel, die Atlasmetope laſſen ihre ſtattlichen Geſtalten, die mit dem Scheitel bis zur Decke reichen, gleich einer Reihe maſſiger Säulen ruhig und feſt nebeneinanderſtehn.

Gewiß hat ſie etwas Befremdendes, dieſe ſtarre Großzügigkeit; denn wo immer es angeht, wird der ganze Raum von ungebrochenen Geraden durchſchnitten: Szepter, Lanzen, lange Pfeile kreuzen und zerteilen das Bild. Neben dem glatten Geſchick, mit dem der jüngere Archaismus vorzugehen pflegt, wird man dies rückſichtsloſe Drauflosfahren als ſchwerfällig und ungeſchlacht empfinden. Wie feinſtes Räderwerk erſcheint die ſauber berechnete Kompoſition der Äginetengiebel gegen das Ungeſtüm dieſer Kampfſzenen mit ihren gewaltſam betonten Richtungskontraſten. Selbſt das große eleuſiniſche Weihrelief hat etwas Störriſches im Aufbau; die ungefüge Diagonale von Koras Fackel, die eine ganze Ecke der Bildtafel abſpaltet, hätte jede andere Zeit verworfen, oder dem Attribut wäre doch eine nebenſächlichere Rolle zugefallen. Nun aber reizt es den Künſtler gerade zu dieſem machtvollen Ausholen auf weitem Platz, und das Auge freut ſich am hemmungsloſen Zug der kraftſtrotzenden Linien. An Stelle der vielfach verzwickten und komplizierten Bewegungsmotive, zu denen der Manierismus ſich verſtiegen hatte, ſtoßen wir hier überall auf eine ſchlichte und eindeutige Aktion, die aber energiſch und mit ſtärkſtem Nachdruck zur vollen Auswirkung kommt. Die muskulöſen Körper dehnen und recken ſich, und wenn der heftige Fechterausfall, der jetzt als ein neues Glied in die Kette der geläufigen Motive eingeſetzt wird, ſchon bei der Freigruppe der Tyrannenmörder wie die jähe Entladung verhaltener Kräfte wirkt, ſo bekommt er in der Enge des gerahmten Bildes (Olympia-Weſtgiebel, Metopen von Selinunt, Vaſen) eine verdoppelte Gewalt. Myrons Diskoswerfer und Marſyas aber laſſen ihre momentane Bewegung aufflackern wie die lohende Flamme im Wind.

Nun bedeutet der Zug ins Große an ſich noch keineswegs eine Bereicherung im kompoſitionellen Sinn; man kann monumental ſein und dennoch primitiv. Hier aber iſt der Zwang, klar und auf weite Entfernung hin vernehmlich ſich ausdrücken zu müſſen, von entſchiedenem Nutzen geweſen, denn mit dem Anwachſen der Größenverhältniſſe ſtellen wir auch einen beträchtlichen Fortſchritt in der Gliederung und Ausnützung des Raumes feſt. Es genügt jetzt nicht mehr, daß er in möglichſt gleichmäßiger und lückenloſer Weiſe ſich belebe; die Anforderungen werden geſteigert, und man verlangt Einheitlichkeit und die Zuſammenfaſſung der Teile zu einem großen Ganzen. Der Figuren-

reichtum eines Giebels wird in ein geschlossenes Gesamtbild eingespannt. Die Ägineten stellen das Letzte und Vollkommenste dar, was die archaische Kunst an Raumfüllung zu bieten vermochte, aber damit war die Entwicklung auch auf einen toten Punkt gelangt: die genaue Entsprechung der beiden Bildhälften hat ihren unbestreitbaren dekorativen Reiz, allein die starre Symmetrie versteinert auch die Bewegung, und wir erkennen die kunstvoll ausgebaute Formel nicht als den Ausdruck lebendigen Geschehens an. Der olympische Westgiebel ist das erste Beispiel einer zusammenhängenden Komposition größten Maßstabs, wo die Elemente wirklich durcheinandergreifen. Indem die Gruppen und Figuren der beiden Flügel, im allgemeinen aufeinander eingestimmt, in ihren Einzelheiten kontrastieren, läßt sich der Beschauer unwillkürlich auf eine vergleichende Prüfung ein, spinnt selbst die Fäden von hüben nach drüben, und aus dem kritisch sichtenden Betrachten erwächst ihm das Bild einer groß angelegten und doch bis ins Kleinste durchgearbeiteten Einheit. Was bei den Ägineten durch ein äußerliches und beinah ängstliches Angleichen von Teil an Teil angestrebt wird, kommt hier dank einer wohlüberlegten Synthese zustande. Und während in den Äginagiebeln (die Richtigkeit der Furtwänglerschen Ergänzung vorausgesetzt) die zentrale Figur der Athena, als Keil in das Bild hineingetrieben, dieses in zwei Hälften spaltet, steht hier die reckenhafte Gestalt Apolls im leidenschaftlichsten Getümmel drin wie der Dirigent inmitten seines Orchesters, sammelnd und leitend, und durch seine Kopfwendung sowohl wie durch den gebieterisch seitwärts ausgestreckten Arm bindet er die Mitte mit dem Flügel. Dieser vom Zentrum nach außen gerichteten Bewegung antwortet von der entgegengesetzten Seite her die gespannte Teilnahme der liegenden Eckfiguren, die angstvoll in die wechselnden Kämpfe starren; so rollt die Woge der Erregung in einem Zug hin und zurück, und gegenüber diesem großzügigen Rhythmus nimmt sich die Zusammenstellung der Ägineten abgehackt und kleinlich aus, die Nähte sind zu deutlich sichtbar, und die sterbenden Krieger in den Winkeln geben sich in ihrer Vereinzelung als verlegene Füllfiguren zu erkennen. Auch die Metopen des olympischen Tempels sind augenscheinlich als Gegenstücke entworfen, nach Stellung und Funktion ihrer Figuren nehmen einzelne Reliefs aufeinander Bezug; Augeas- und Atlasabenteuer bilden so Pendants.

Man kann den Schönheiten dieser Kunst nicht mehr auf dem Wege formaler Analyse allein beikommen; stets wird vom Beschauer ein gewisses Maß geistiger Mitarbeit verlangt. Denn die Entsprechungen sind hier nicht bloß sinnenfällig, sondern sinnvoll und sinngemäß, die Kontraste nicht nur äußerlich wirksam, sondern ideell bedingt. Als eine Glanzleistung durchgeistigter Architektonik ragt unter den Meisterwerken dieser Zeit der ludovisische «Thron» hervor (Fig. 29), weil da mit ganz schlichten Mitteln einer Ideenkonstruktion von großartiger Klarheit und Folgerichtigkeit ein prächtiger Bild-

ausdruck geschaffen worden ist. Bis in den letzten Winkel ist die Szene erleuchtet, dabei von einer Anspruchslosigkeit des Aufbaus, hinter der sich doch wieder höchste künstlerische Selbstbeherrschung verbirgt. Das gilt besonders für die sehr beschränkten Nebenseiten, in deren unvorteilhaften Rahmen je eine sitzende Gestalt einzupassen war. Und doch hat gerade der Raumzwang auf diese scheinbar selbstverständliche Lösung geführt: daß die Figur sich ganz niedrig setzen muß, mit angezogenen Füßen und leise geneigtem Haupt, so vollkommen vertieft in ihre Beschäftigung und innerlich wie äußerlich gesammelt. Und auf dem festen Fundament dieser Symmetrie erheben nun zwei Welten ihre Stimme gegeneinander. Denn wie immer man die Deutung sich zurechtlegen mag: die nackte musizierende Dirne, das keusch verhüllte Weib, das mit feierlichem Ernst den Weihrauch in die Glut des Opferständers streut, verkörpern gegensätzliche Begriffe; so sehr sie äußerlich sich entsprechen, so sehr sind sie verschieden nach Stimmung und Gehalt. Der naheliegende und beliebte Vergleich mit der «himmlischen und irdischen Liebe» löst freilich Vorstellungen aus, die der Antike fremd sind. Wohl aber dürfte die Allmacht Aphrodites zu verstehen sein, welche die freie Liebe wie die durch Sitte und Gesetz umhegte zur Hingabe zwingt, und jede dient der großen Göttin auf ihre Art. An dem ganz ähnlich komponierten Gegenstück in Boston — von dessen Unechtheit wir uns nicht eher überzeugen werden, als bis wir den Fälscher haben —, ist offenbar in verwandter Absicht dem Bilde blühender Jugendfrische das welke Alter gegenübergestellt, auf der Hauptseite dem Ausdruck freudiger Erregung die dumpfe Niedergeschlagenheit. Wo dürften sonst Kontrastmotive in ähnlich scharfer Fassung anzutreffen sein, so naiv anschaulich und doch so völlig im Bann genauester Responsion? Die rätselhafte «Seelenwägung» selbst, das zentrale Glied der Bostoner Darstellung, nimmt sich aus wie ein Symbol dieser frei abgewogenen Gesetzmäßigkeit, welche den ganzen Entwurf beherrscht. Für eine erschöpfende Erklärung seines Sinnes fehlen dem modernen Beschauer die notwendigen Grundlagen, die verschiedenen bisher gemachten Vorschläge sind nicht völlig überzeugend. Indessen dem Gedankengang des Künstlers läßt sich an Hand des klaren Bildgefüges doch wenigstens nach seiner Richtung folgen, und auch das wird man ohne weiteres herausfühlen, daß es «große» Gedanken sind.

2. Der Wille zur Wahrheit.

Daß die Olympiaskulpturen nach ihrer Entdeckung in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts beim Publikum erst eine widerstrebende Aufnahme fanden, ist gewiß nicht verwunderlich, es war auf solche Dinge in keiner Weise

vorbereitet; nach all der weichen Süßigkeit, die man vom antiken Bildwerk gewohnt war, mußte dieſe herbe Kraft wirken wie ſaurer Wein. Aber wenn man ſich das Fremdartige der Erſcheinung als den Ausfluß eines «dekorativen» Stils zu erklären ſuchte, ſo hätten die Abſichten und Ziele dieſer Kunſt nicht ſchlimmer mißverſtanden werden können. Der Archaismus hatte ſich immer mehr in eine gefährliche Sicherheit gewiegt, er meiſterte ſein Inſtrument ſchließlich mit ſpielender Hand, und in allen Fragen des formalen Takts ſtand ihm eine überlegene Gewandtheit zu Gebote. Gegen die oberflächliche Glätte des rein optiſch Anſprechenden macht dieſe frühklaſſiſche Kunſt nun entſchloſſen Front, und es hat überhaupt kaum eine Zeit gegeben, die dem ſinnenfälligen Schein mit größerem Mißtrauen begegnet wäre. Sie ſtrebt entſchieden von den Lockungen ſolcher Reize fort und greift zu neuen Ausdrucksmitteln. Aber es iſt ein hartes Ringen, und alle Schwere des Anfangs haftet ihm an. Sehr vielen Schöpfungen dieſer Zeit ſteht es deutlich im Geſicht geſchrieben, wie ſtark der Widerſtand der Materie geweſen ſein muß, und manche haben etwas Unausgeglichenes behalten. Zunächſt machen ſich häufig Verſtöße gegen die Richtigkeit der Formen bemerkbar, beſonders in der Wiedergabe des menſchlichen Körpers; wer es darauf abſtellen wollte, ſein kritiſches Vermögen an der Entdeckung anatomiſcher Fehler und Verzeichnungen zu ſchärfen, fände hier ein dankbares Feld. Von den Figuren der Olympiagiebel ſind manche ſchlecht proportioniert, die Glieder bald unverhältnismäßig lang, bald viel zu kurz. Wohl fehlt es auch in der vorhergehenden Kunſt nicht an ähnlichen Entgleiſungen, aber ſie fallen jetzt ſchwerer ins Gewicht, weil das Problem der Wirklichkeitsſchilderung doch eben mit ganz anderem Ernſt ins Auge gefaßt wird. Noch auffälliger iſt die Summe der «Schönheitsfehler». Wenn man von den geordneten Verhältniſſen des archaiſchen Stils her mitten unter die Geſtalten der neuen Kunſt tritt, wird man ſich nur mühſam an dieſe oft unwirſche und rauhe Sprache gewöhnen. Schon die Köpfe zeigen vielfach eine plumpe, faſt brutale Bildung, die niedrige Stirn ſitzt über einem wuchtigen Untergeſicht; wulſtige Lippen, allzuſtarke Ohren entſtellen das Gleichmaß der Züge. Die Bewegungen ſind linkiſch und nicht frei von Härte. Figuren wie Gruppenbilder werden von zerklüftetem Umriß eingefaßt, und innerhalb des Rahmens ſtoßen wir neben gedrängter Fülle unverſehens auf gähnende Leere. Die Begriffe des äſthetiſch Wirkſamen haben ſich verſchoben, und die Schönheit iſt nicht mehr das oberſte Geſetz. Nicht die gefällige Schönheit wie bisher.

Mit welchem Nachdruck jetzt das Häßliche auf ſeinem Platz an der Sonne beſteht! Freilich iſt die Darſtellung abſcheuerregender Dinge ſo alt wie das bildneriſche Schaffen ſelbſt, und um eine vollſtändige Überſicht über die Geſchichte ſolcher Motive geben zu können, müßte man bis zu den Quellen ſteigen. Aber wenn der Archaismus ſeine dämoniſchen Mißgeſtalten mit allen erdenk-

lichen Eigenſchaften des Widerlichen ausſtattet, ſo ſind es nicht künſtleriſche Eindrücke, die er damit erreichen will; die fletſchende Gorgonenfratze und andere greuliche Geſchöpfe haben rein apotropäiſchen Charakter, Schrecken und Ekel ſoll ihr Anblick auslöſen. In anderen Fällen iſt es deutlich auf Karikatur abgeſehen; mit Grimaſſen und Zerrbildern ſucht man das Publikum zu ergötzen. Daß aber jetzt die Häßlichkeit Aufnahme findet, einfach «weil ſie eben auch da iſt in der Welt und ihr Recht fordert» (Wölfflin), darin haben wir nicht bloß ein neues Moment im Verhalten der Kunſt zu erblicken, ſondern einen richtunggebenden Faktor von ſtärkſtem Gewicht. Endlich hat man ſich entſchloſſen, die Dinge zu nehmen wie ſie ſind, der Wirklichkeit offen ins Antlitz zu ſchauen. Nur das Echte läßt man gelten, und das geſamte Kunſtſchaffen ſteht im Dienſte unbedingter Ehrlichkeit. Die Haut der Greiſe und alten Weiber ſoll welk und runzlig ſein, ſcharf und kantig der Schnitt ihrer Züge. Unter dem Perſonal der Olympiagiebel finden ſich Geſtalten von einem erbarmungsloſen Realismus: die Frauen, die platt auf dem Boden liegend mit angſtverzerrten Geſichtern den wilden Tumult des Kentaurenkampfs verfolgen, der ſitzende Alte mit kahler, ſorgenvoll gefurchter Stirn, mit gedunſenen, ſchlaffen Körperformen. In der Vaſenmalerei begegnen uns hervorragende Proben dieſer Art, ſo das Bild eines bejahrten Kriegers (Lekythos in Newyork), ungepflegt und verwittert, mit dem müden Blick des vom Leben zermürbten, ſtumpf gewordenen Landsknechts; dieſer Kopf iſt wohl das kraſſeſte Beiſpiel der herrſchenden veriſtiſchen Beſtrebungen, aber auf Verſuche in der gleichen Richtung ſtößt man nun überall.

Maßgebend für die Wahl ſolcher Motive iſt meiſt eine beſtimmte künſtleriſche Abſicht; die unſchöne Erſcheinung ſteigert und erhöht den Reiz der anderen, der man ſie gegenüberſtellt. So wirkt auf einer attiſchen Grabvaſe der Anblick eines aufgebahrten Mädchens dadurch doppelt ergreifend, daß über die ſtill verklärten Züge der Toten das verhärmte Geſicht einer klagenden Greiſin ſich niederbeugt. Im allgemeinen kann man ſagen, die Kunſt hat jede Scheu vor der Berührung mit der ſchwieligen Haut der Wirklichkeit verloren, und mit derben Griffen faßt ſie die Dinge an. Ein ſtarkknochiges, faſt bäuriſch vierſchrötiges Geſchlecht rückt vor unſeren Augen auf, recht vulgär ausſehende Typen ſind darunter, manchem ſteckt etwas Plebejiſches im Blut. Auch in den vornehmſten Kreiſen wird ein rüder Ton geduldet, und im olympiſchen Oſtgiebel benimmt ſich das Gefolge in unmittelbarer Nähe ſeiner fürſtlichen Herren im höchſten Grade zwanglos; die Art, wie der nackte Stallburſche, bequem auf dem Boden hockend, an ſeinen Zehen klaubt, wird mancher als flegelhaft empfinden: allein im Rahmen der ſehr freien Geſittung, die ringsum ſich breitmachen darf, fällt dies Motiv von der Gaſſe gar nicht weiter auf. Selbſt die Roheit findet ihren ungeſchminkten Ausdruck; die Geſichter der Kentauren verzerren ſich in der Erregung zur ſcheußlichen Fratze, und wenn

in den beliebten Prügelſzenen der älteren rotfigurigen Vaſen auch noch ſo kräftig getreten, gepufft und gerauft wird, ſo iſt das alles doch gar nichts gegen das viehiſch wüſte Treiben dieſer Kämpfe hier. Es ſieht ſo aus, als würde das Leben, wie es wirklich iſt, erſt jetzt mit wiſſenden Augen betrachtet; auf alle Sinneneindrücke wird mit einer geſteigerten Aufmerkſamkeit und Friſche reagiert. Der Blick hat ſich verſchärft und bleibt an Dingen haften, die er früher überſah oder nicht ſehen wollte. Wenn dem Betrachter eines Vaſengemäldes eine nackte Fußſohle gezeigt wird, ſo bekommt er jede Hautfalte zu Geſicht, und ſogar den Staub und Schmutz, der daran klebt. Die gleiche Genauigkeit der Beobachtung macht die Plaſtik ſich zur Pflicht: die Füße des delphiſchen Wagenlenkers ſind in einer Weiſe durchmodelliert, daß ſie in der Tat wirken wie ein Abguß nach der Natur.

Dieſer felſenharte Wirklichkeitsſinn legt ſich nun aber auch jedem Verſuch, der Fata morgana einer unirdiſchen Traumwelt nachzujagen, als ſtarres Hemmnis in den Weg. Nur was faßbar und verſtändlich iſt, darf auf eine Stelle im Bilde rechnen, und es iſt ſomit bloß folgerichtig, wenn auch das Wunderbare eine ganz rationaliſtiſche Auslegung erfährt. Von der Verwandlung des Aktäon in einen Hirſch mag man jetzt nichts wiſſen. In Polygnots Darſtellung der Unterwelt müſſen ein Hirſchkalb in der Hand des Mannes und das Fell, auf dem er ſitzt, als Erkennungszeichen den Hinweis auf den Mythus geben; die ſelinuntiſche Metope hält ſich an die Verſion, nach welcher die Hunde durch eine übergeworfene Tierhaut ſich täuſchen laſſen, und auf einer Vaſe ungefähr gleicher Zeit fehlt es überhaupt an jeder Andeutung: hier erliegt der Jäger den Pfeilen der Göttin und den Biſſen der Meute, über die Verwandlung jedoch, die nach der Sage den Tod zu motivieren hat, wird kein Wort verloren. Der Künſtler gibt die Szene ſo, wie ſie in Wirklichkeit ſich abgeſpielt haben könnte, dafür aber auch mit der packenden Gewalt unmittelbarſter Anſchaulichkeit. Aus dem dreileibigen Höllenwächter wird auf der olympiſchen Metope ein gewöhnlicher Hund. Die monſtröſe Vielgeſtalt des Geryones läßt ſich nicht ganz verleugnen, aber durch eine geſchickte Anordnung des Oberkörpers wird ſie ſo einleuchtend wie möglich gemacht. Gewiß hat dieſe Scheu vor dem Unwahrſcheinlichen eine Verarmung des Bildſtoffs zur Folge; ſehr vieles bleibt nun unberührt liegen, wonach vordem begierig gegriffen worden war, und im Grunde ſteht die neue Zeit der ganzen Welt des Sagenhaften ungläubig und verſtändnislos gegenüber. Nichts iſt ſo bezeichnend für dieſe Ernüchterung wie die Tatſache, daß die Freude an den Phantaſien der Odyſſee mit einemmal erloſchen iſt. Mit welch naivem Behagen hatte die archaiſche Kunſt in dieſem bunten Märchenbuche geblättert, und am liebſten verweilte ſie vor jenen Bildern, wo es geheimnisvoll und magiſch funkelt: Kirkes Zaubergarten, das Geſtade der Sirenen, die Höhle des Polyphem. Jahrhunderte ſpäter findet der Helle-

nismus den Weg zu dem verſponnenen Dornröschenſchloß zurück, und die blaue Blume der Romantik blüht wieder üppig auf unter der Sonne Homers. Die frühklaſſiſche Zeit dagegen hat dieſe Seiten der Dichtung achtlos überſchlagen, albern und unwahr kommen ihr die abenteuerlichen Geſchichten vor, und bis auf wenige Ausnahmen bleiben ſie völlig aus. Ganz andere Motive ſind es jetzt, die man den Schätzen des alten Epos entnimmt.

Und doch hat gerade dieſes nüchtern forſchende Denken, das nun darauf beſteht, mit den Wirklichkeiten des Diesſeits gründlich ins Reine zu kommen, der Kunſt neue Quellen erſchloſſen und ihr damit viel friſch ſtrömendes Leben zugeführt. Und ſo konnte der kritiſch ſichtende Verſtand auch wieder eine gewaltige ſtoffliche *Bereicherung* bringen, ſoweit es um Dinge der *Sichtbarkeit* geht. Jetzt, wo der ſtarre Typus ſeine Macht aus den Händen geben muß, bekommt das *Individuelle* freie Bahn, und bald bevölkert ſich die Bühne mit Geſtalten von beſonderem und eigenartigem Gepräge. Freilich darf man das, was an originellen Bildungen geſchaffen wird, nicht mit dem viel reichhaltigeren und gepflegteren Formengut der ſpäteren Stilſtufen vergleichen. Der Spielraum des Individuums iſt nicht unbegrenzt, und wenn Porträtdarſtellungen mit einer erſchöpfenden Wiedergabe der perſönlichen Züge noch fehlen, ſo iſt das bei einer Kunſt, die eben erſt die Feſſeln der Tradition abgeſtreift hat, nicht anders zu erwarten. Köpfe, die als getreue *Bildniſſe* gelten könnten, ſind uns aus dieſer Periode nicht erhalten, und es iſt kaum anzunehmen, daß überhaupt Forderungen in dieſem Sinne damals bereits laut geworden wären. Die Tyrannenmörder von Kritios und Neſiotes entfernen ſich nicht bloß in der ſtatuariſchen Erſcheinung, ſondern auch in der Kopfbildung ſehr weit von allem archaiſchen Brauch, trotzdem ſind es keine wirklichen Porträts; ebenſowenig wie der derbe Bronzekopf eines bärtigen Kriegsmannes von der Akropolis oder jenes behelmte Strategenbildnis, in dem man den Sieger von Marathon vermutet hat. Die wenigen Denkmäler dieſer Zeit, welche nicht ohne Grund als Bilder geſchichtlicher Perſönlichkeiten angeſprochen werden, zeichnen ſich durch dieſelben Vorzüge aus, die auch den gleichzeitigen Idealgeſtalten eignen; es ſind Charakterköpfe von einer friſchen und lebenswahren Auffaſſung, doch nichts verrät direkte Abhängigkeit vom Modell. Durchgehends herrſcht eine große Mannigfaltigkeit, kein Geſicht gleicht dem andern, und ſelbſt bei einem ſo gleichwertigen Geſindel wie der Kentaurenhorde des Olympiagiebels fällt die Verſchiedenheit des Ausſehens auf. Es iſt nicht jenes mechaniſche Abwechſeln der archaiſchen Kunſt, welche ihre Typen nach rein dekorativen Geſichtspunkten in regelmäßigen Abſtänden einander folgen läßt, ſondern das Leben in ſeiner Fülle und Vielgeſtalt verlangt nach immer neuem Ausdruck. *Der Reichtum der Wirklichkeit verträgt ſich mit dem Schema nicht.*

Der Natur werden ihre Geheimnisse Stück für Stück von einem kühnen Entdeckerwillen entrissen. Freilich darf man nicht mit zu hoch gespannten Erwartungen kommen, quantitativ ist das Ergebnis vielleicht nicht eben bedeutend. Ja bei flüchtigem Hinsehen könnte es scheinen, als seien die überlebten Formeln des Archaismus einfach durch eine Anzahl neuer Typen ersetzt. Das steife Standmotiv der vorklassischen Kunst, bei dem die Beine wohl getrennt, jedoch gleichmäßig belastet sind, hat auf der ganzen Linie einer Lockerung der starren Härte weichen müssen, die aber überall nur einen bestimmten Grad erreicht (Fig. 27): immer ist es der Wechsel von Standbein und Spielbein, wobei das letztere, etwas vorgesetzt und im Knie gebogen, noch mit voller Sohle auf dem Boden ruht, während das Gewicht des Körpers sich auf das gestraffte Standbein legt. Die so verursachte leichte Verschiebung der gesamten Rumpfmuskulatur, das Ausbiegen der einen Hüfte, die Krümmung der Körperachse, gewöhnlich verbunden mit einem Wenden und Neigen des Kopfes und einer Seitwärtsrichtung des Blicks, sie bedeuten den entschiedenen Bruch mit der Frontalität: allein bei dieser einen Lösung des statischen Problems hat es auch sein Bewenden, und ihre beständige Wiederkehr; nicht bloß in der Rundplastik, gibt ihr beinah das Aussehen einer kanonischen Regel. Dasselbe ließe sich vom Bild eines weitausladenden Fechterausfalls sagen, das uns in Kampfszenen fast überall begegnet. Und das charakteristische Sitzmotiv der «trauernden Penelope» wiederholt sich so oft und in den verschiedenartigsten Situationen, daß man auch hier von einem festen Typus reden möchte. Sieht man aber näher zu, so ist in jedem einzelnen Fall dem Körperbau und dem Zusammenspiel seiner Bewegungen mit einem ganz neuen Ernst und einem fast wissenschaftlichen Erkenntnisdrang nachgespürt; wo sich die archaische Kunst mit ungefähren Andeutungen begnügte; gestaltet sich jetzt die Aktzeichnung zum zähen Kampf mit dem anatomischen Bau. Und der wesentliche Unterschied zwischen archaischer und frühklassischer Menschendarstellung dürfte wohl darin zu erkennen sein, daß dort jede Muskellinie eine ornamentale Funktion auszuüben hat, während hier das Augenmerk sich sammelt auf die Stellen, wo der Mechanismus des Leibes in den Angeln geht. Das Haar erfährt häufig eine ganz ungefähre Behandlung, bleibt in der Malerei eine gleichmäßig dunkle Masse, in der Skulptur, als Unterlage für die deckende Farbe eine körnig gerauhte oder auch glatte Fläche, und preßt sich einer dicken Lederkappe gleich fest und eng an den Kopf (Fig. 27). Entschließt sich aber der Künstler zur zeichnerischen oder plastischen Gliederung, so mag sie dem modernen Auge immer noch reichlich schematisch erscheinen — beim Harmodios sind die schneckenartigen Buckellocken in regelmäßiger Wiederholung angeordnet, oft sieht man sichelförmige Schuppen wie Dachziegel übereinander gereiht —, und doch stellt sie einen großen Fortschritt dar gegenüber der spielerischen Künstelei archaischer Bildungen. Zu krausen Büscheln

ringeln und runden ſich die Strähnen, und die Bewegung freifallender Locken folgt dem natürlichen Geſetz der Schwere. Dem Wachstum des Haars wird ein reges Verſtändnis entgegengebracht, erſt jetzt kann man verfolgen, wie es vom Wirbel aufſteigt und über die Wölbung des Schädels fällt.

Ein beſonderes Wort verdient das Gewand. Dem Feingefühl des jünger-archaiſchen Stils iſt es das erwünſchte Mittel zum Ausbau einer möglichſt vielſeitigen dekorativen Geſamtwirkung. Seine Flächen bilden den Schauplatz reizvoller Farben- und Linienſpiele; denn der Faltenwurf, auch da, wo er verſchiedene Stoffarten verdeutlichen ſoll, hat doch ſtets ein ausgeſprochen ornamentales Ausſehen, und man liebt die zarten Gewebe ſo ſehr, weil der verſchwenderiſche Reichtum ihrer Strichelung ſich zu zierlichen Muſtern gruppieren läßt. Die neue Zeit denkt über die Rolle, welche dem Gewand im Bilde zukommt, grundſätzlich anders; die Freude am zierlichen Faltengerinnſel verliert ſich in ſelben Maße, in dem das Stoffempfinden erſtarkt, und die Beſchränkung auf wenige aber sprechende Züge iſt nicht nur dem allgemeinen Streben nach Einfachheit und Klarheit zuzuſchreiben, ſondern der gründlicheren Schulung des Auges an den Gegenſtänden der Wirklichkeit. Die Natur kommt mit geringerem Aufwand an Gliederung aus, als die Phantaſie des Manierismus wahr haben will. Beim durchſichtigen Gewand (für Polygnot bezeugt es die Überlieferung, und manche Vaſenbilder liefern uns Belege) iſt, im Gegenſatz zur früheren Zeichenweiſe, jede Linie unterdrückt, die nicht zur Verſinnlichung des Kleides dienen könnte. Setzt ſich aber der Körper in Bewegung, ſo folgt ihr das Gewand mit einer Willfährigkeit, welche die ältere Kunſt nicht kannte, und in dieſem erſten Verſuch zu wirklicher Belebung der Stoffmaſſen iſt ein weſentliches Moment des Fortſchritts zu erblicken. Noch kommt es nicht zu den freien Eigenbewegungen, zum Wehen der Schleier und zum Flattern loſer Mantelenden, die wenig ſpäter die Bilder mit wogendem Reichtum füllen; aber das Intereſſe am Ziehen und Wandern der Falten verrät ſich im häufigen Anfaſſen und Heben von Gewandteilen; die Finger müſſen mit Saum oder Zipfel ſpielen, und die genremäßigen Motive des Ankleidens, das Knöpfen des Peplos und Feſtſtecken der Fibeln, finden Aufnahme ſelbſt in der ſtatuariſchen Kunſt.

Man darf behaupten, daß erſt dieſer frühklaſſiſchen Periode der Sinn für die Bewegung aufgegangen ſei, vorausgeſetzt, daß darunter nicht eine Zunahme oder gar Steigerung der körperlichen Tätigkeit im allgemeinen verſtanden werde. Es gab früher mehr Bewegungen zu ſehen, und weit lebhaftere; Figuren in eiligem Laufſchritt, in ſtürmiſchem Flug. Die ältere rotfigurige Malerei liebt es, ihre Szenen zu wirbelnder Unruhe aufzuwühlen. Die neue Kunſt erſcheint dieſem erregten Treiben gegenüber faſt apathiſch und träge, ſie geht mit der heftigen Geſte ſehr viel ſparſamer um. Das Verhalten der Menſchen iſt geſetzt, gemeſſen, ſie renommieren mit ihren Muskeln nicht.

Auf die bisher ſo beliebten Akrobatenkünſte wird ganz verzichtet, und nicht der hitzige Ringkampf des Herakles mit dem Löwen wird jetzt zur Darſtellung gebracht, ſondern das müde Ausruhen nach erſtrittenem Sieg. Merkwürdig, wie oft an die Stelle ſchwungvoller Heldentaten das ruhige Situationsbild tritt. Auf dem eleuſiniſchen Relief vollzieht ſich der Vorgang ſtockend und ſchwerflüſſig, in einem getragenen Tempo. Dann aber, wenn der Mechanismus einmal in volle Bewegung gerät, werden auch ungeahnte Kräfte wach. Wie aufgezogene Automaten wirken die Augenblicksbilder der archaiſchen Kunſt an der drängenden motoriſchen Tätigkeit gemeſſen, die jetzt bei allem plötzlichen Geſchehen entwickelt wird. Der Bruch mit dem Schema, die Aufhebung der Frontalität ſchenken der Figur die volle Bewegungsfreiheit, die überzeugende Unmittelbarkeit des Handelns. Die Statuen der Tyrannenmörder ſtellen mit ihrer entſchiedenen Rumpfdrehung, mit der Wucht ihres Ausfalls ein erſtes offenes Bekenntnis zum neuen Sehen dar, denn bis dahin gehörte ein ſolches Bild ungehemmter Kraftentfaltung in der Rundplaſtik zu den Unmöglichkeiten. Harmodios und Ariſtogeiton haben das Land vom Tyrannen befreit, allein durch ſie iſt auch, um mit Julius Lange zu reden, die Kunſt des Griechentums befreit worden von Zwang und Feſſeln einer ſtarren Konvention. Nichts ſpricht dafür, daß bereits die ältere Faſſung des Ehrendenkmals die beiden Figuren in dieſer Haltung plötzlicher Tat gegeben hätte; vielmehr ſcheint erſt das Zeitalter der Perſerkriege das erlöſende Wort geſprochen zu haben.

Jetzt aber melden ſich die verwegenſten Neubildungen. Die Bronzeſtatuette eines Waffenläufers zeigt uns den Mann im Augenblick des Abſprungs: auf federnden Gelenken, mit geſchloſſenen Füßen und eingeknickten Knien, den einen Arm weit ausgeſtreckt, ſorgſam das Gleichgewicht haltend, alles Anſpannung und Energie. Für die vatikaniſche Wettläuferin iſt der Moment des Startens gewählt, und im leiſen Vorneigen von Körper und Kopf wie in der taſtenden Unruhe der Arme gibt die Bereitſchaft zum Vorwärtsſtreben ſich deutlich kund. Vor allem iſt es dann Myron, der in ſeinen Athletenſtatuen dem Problem der jähen Bewegung einen ſprechenden Ausdruck ſucht; die antike Kunſtliteratur preiſt an den Werken dieſes Meiſters, den man vielleicht nicht mit Unrecht als das größte plaſtiſche Genie ſeines Jahrhunderts bezeichnet hat, die packende Lebendigkeit und große Naturtreue. Sein Standbild des Läufers Ladas wird man ſich dem Epigramm der Anthologie zufolge in einer äußerſt gewagten Poſe zu denken haben. Und ſo drängt ſich auch beim Diskoswerfer eine gewaltige Summe phyſiſcher und Willenskraft in das Bild einer flüchtigen Sekunde zuſammen; wie hier das Motiv des weiten Ausholens zum Wurf die ganze Geſtalt bis in die Spitzen der gekrampften Zehen mit zuckendem Leben durchſtrömen läßt, hat zu allen Zeiten höchſte Bewunderung erregt, und der künſtleriſche Wert dieſer Statue

läßt ſich auch kaum überſchätzen. Wohl aber ihre kunſtgeſchichtliche Bedeutung: wenn man ſie nämlich als einzigartige und alleinſtehende Leiſtung auffaſſen wollte, was ſie nicht iſt. Vielmehr weiß der literariſche Nachlaß der Antike von einer Fülle ähnlich origineller Momentdarſtellungen gerade aus dieſen Tagen des erwachenden bildneriſchen Tatendrangs zu berichten, und neben Myron ſtellt ſich Pythagoras mit ſeinem ganz entſprechenden Wollen. Einen ſchwachen Abglanz des Verlorenen bieten uns zahlreiche Denkmäler der Kleinplaſtik, welche das Vorwärtsdrängen oder Zurücktaumeln lebhaft bewegter Geſtalten zur Anſchauung bringen.

Dem zeitgenöſſiſchen Publikum müſſen dieſe Werke alle wie eine Offenbarung des Lebens und als der Inbegriff unmittelbarſter Natürlichkeit erſchienen ſein; das *moderne Auge* empfindet ſie als *gezwungen und unfrei*. Auch den in kühner Bewegung begriffenen Figuren ſteckt noch ein ſtarker Reſt archaiſcher Befangenheit im Blut, und es läßt ſich nicht überſehen, daß ſogar die reifſten Schöpfungen dieſer Zeit in ihrer Geſamterſcheinung einen ausgeſprochenen Reliefcharakter haben; ſie ſind immer noch *in die Fläche gebunden* und durchweg berechnet für den Anblick von einer einzigen Seite her. Die Bewegung des Diskoswerfers entwickelt ſich ausſchließlich in einer Richtung, die der Bildebene parallel läuft; Arme, Beine und der gewaltſam nach vorn gedrehte Oberkörper ſind in derſelben Raumſchicht ausgebreitet, die Figur iſt gleichſam von zwei Seiten her in dieſe flache Form hineingepreßt und nimmt ein ſehr geringes Volumen ein; von einem ſeitlichen Standpunkt aus betrachtet wirkt ſie unkörperlich, ihre Aktion unglaubhaft. Die ſpätere Kunſt würde aus demſelben Vorwurf mit einigen Änderungen und Verſchiebungen ein Bild von ganz anderem plaſtiſchen Gehalt geſchaffen haben; allein für einen Myron ſteht es feſt, daß alles, was es zu ſagen gibt, ſchon im Umriß ſcharf und unmißverſtändlich klar ſich auszuſprechen habe. Daher die noch vorwiegend *zeichneriſche* Gliederung des Rumpfes und ſeiner Muskeln, die harte Führung der Grenzlinien. Auch der myroniſche Marſyas iſt demſelben Geſetz unterworfen, und ſeine geſpreizten Gliedmaßen ſchwingen alle in derſelben Flucht, wie die Speichen des Rades. Ja die Gruppe als Ganzes iſt unter faſt völligem Verzicht auf Tiefenſtaffelung rein frontal gebaut, und wenn ſie ſich, ohne weſentliche Änderung im einzelnen, mühelos ins Flachbild übertragen ließ (Marmorrelief, Vaſengemälde, Münzen), ſo kam hier eben das Reliefmäßige der Originalkompoſition zuſtatten; denn die beiden Figuren ſind nicht bloß auf gemeinſamer Grundlinie aufgeſtellt: man könnte eine Wand bis dicht an ihren Rücken heranſchieben, ohne daß Haltung und Bewegung dadurch im geringſten beeinträchtigt würden.

Angeſichts einer ſo augenfälligen Bedingtheit der körperlichen Erſcheinung ſollte über den kunſtgeſchichtlichen Platz des kapitoliniſchen *Dornausziehers* heute nicht mehr geſtritten werden müſſen. Ganz abgeſehen von der glatten

7*

und zierlich geſchmeidigen Eleganz, beſonders in der Bildung von Haar und Geſicht, welche zur naiven, derben Einfachheit des frühklaſſiſchen Stils in ſchärfſtem Gegenſatze ſteht, verrät ſich die Bronzeſtatue ohne weiteres als das Kind einer Zeit mit ſehr viel höheren optiſchen Anſprüchen. Mitten unter Bildwerken, die noch ſo ſehr flächig veranlagt ſind, würde ſich ihr kompliziertes Bewegungsmotiv nur als ein ungeheurer Anachronismus verſtehen laſſen. In der vorhelleniſtiſchen Plaſtik iſt ſchlechterdings kein Beiſpiel zu finden für die unbegrenzte Freiheit, mit der dieſer Körper nach allen Richtungen ſich entfaltet und Arme und Beine in den Raum hinausſchiebt. Einem Reichtum ſolcher Art iſt das beſchränkte Sehvermögen zur Zeit der Olympiaſkulpturen, welchen man den Dornauszieher anzugliedern liebt, einfach nicht gewachſen. Und es gibt keine Wunder, auch in der Kunſtgeſchichte nicht.

Allein es ſind nun doch in dieſer Periode Anſätze da zu einer Entwicklung nach der Tiefe, und, wenn man die ſtarre Härte der bisher unbedingt geltenden Geſetze bedenkt, ſogar äußerſt gewichtige und vielverſprechende. Auf dieſe Anzeichen des Neuen hätte man zu achten: beim Diskoswerfer iſt die linke Hand ſo geſenkt, daß ſie das Knie teilweiſe verdeckt; der niedergebeugte Kopf ragt aus der ideellen Ebene heraus. Auch der Marſyasgruppe fehlt es nicht ganz an Partien, wo das räumliche Beſtreben zum Ausdruck kommt, die leicht vorgeneigten Köpfe, der rückwärts flatternde Pferdeſchweif der Silens. Dadurch, daß einzelne Teile der Statuen, ein gehobenes Bein (Wettläuferin), ein ausgeſtreckter Arm nach hinten oder vorn ſich richten, wird das Auge in die Tiefe geführt und ein räumlicher Eindruck, die Vorſtellung des Körperhaften bricht ſich Bahn. Bei ſitzenden Geſtalten wird durch wiederholte Drehung und Wendung verſucht, der Figur aus ihrer Flächenhaftigkeit herauszuhelfen, und die auf dem Felſen hockende Athena der olympiſchen Metope (Fig. 27) ſtellt bereits eine ſehr beachtenswerte Probe dreidimenſionaler Bildung dar. Das oft noch ſehr beſcheidene Flachrelief iſt zurückhaltender, aber auch hier wird mit der bisher ſtreng durchgeführten Kompoſitionsregel gebrochen. Vom Standpunkt der archaiſchen Reliefbildnerei wäre es unerhört, wie jetzt eine Bruſt in Schräganſicht gegeben wird. Auf der Stele aus Niſyros (Muſeum in Konſtantinopel) iſt der ganze Oberkörper der Figur ins Dreiviertel gedreht, und der geſenkte Kopf deckt einen Teil der Schulter zu. Und wenn das Neapler Grabmal eines Mannes mit dem Hund (Fig. 30) plaſtiſch ſchon ſo außerordentlich reich erſcheint, ſo liegt dies einmal an der verſchränkten Anordnung der Bildelemente: ein mehrfaches Überſchneiden im unteren Teil der Stele, der Stab, davor der Hund, und vor ihm wieder die gekreuzten Füße des Mannes. Und dann iſt es erſtaunlich, wie ſehr hier, mit älteren Skulpturen verglichen, der Kopf bereits als Rundung wirkt, wie Arme und Beine ſich wölben. Alle jene ſcharfen Kanten und Ecken, welche das archaiſche Relief abſichtlich ſtehen ließ, werden nun

abgeschliffen; die Körperwirkung wird nicht nur durch zeichnerische Mittel, durch Linearperspektive und Staffelung erzielt, sondern in gewissem Sinn auch durch malerische. Auf den Vasen aber verblüffen uns grundsätzliche Neuerungen der Zeichenweise; die Darstellung ist immer ein Stück weit in die Tiefe hineingebaut (Fig. 33). Das reine Profilbild begegnet äußerst selten, um so häufiger die Dreiviertelansicht, und auch das verlorene Profil kommt vor. Die Bilder stecken voll von Verkürzungen und Überschneidungen oft sehr gewagter Art. Da sprengt ein Reiter dem Beschauer direkt entgegen, dort dreht ihm ein Gefallener den Rücken zu, verdeckt ein gehobener Arm das halbe Gesicht. Auch mit Schattierung wird ein Anfang gemacht; bisweilen finden wir eine Stelle, die weiter zurückliegen soll, etwa das Schildinnere oder die Faltenhöhle eines Mantels, mit einer dünnen Firnislage abgedeckt, und leichte Körperschatten, welche dem Umriß folgen, geben den Gegenständen den Anschein der Rundung.

Wir wissen, es ist die große Malerei des Polygnot und seiner Genossen gewesen, welche die entscheidenden Dinge in die Diskussion geworfen hat. Einige Vasenbilder sind in engem Anschluß an monumentale Vorlagen entstanden, und selbst für die Kentaurenszene des olympischen Westgiebels, die sich durch ihren Reichtum an «malerischen» Motiven hervortut, hat die Abhängigkeit von einem Gemälde sich beweisen lassen. Die Malerei hat hier ihren Stil auf ein anderes Gebiet übertragen; sie ist nun das eigentlich führende Element. Und nicht etwa deshalb nur, weil gerade ein Maler die stärkste schöpferische Kraft seiner Zeit darstellt, gerät jetzt alle Bildnerei in den Bann seiner Kunst. Sondern die wachsende Befähigung des räumlichen Sehens und das gesteigerte Selbstbedürfnis heischen gebieterisch neue Ausdrucksmittel, wie sie die Malerei als erste zu zeitigen vermochte. Die vielfach sklavische Gefolgschaft ist freilich den anderen Künsten nichts weniger als vorteilhaft gewesen, sie wagen nun Dinge, die wider ihre Natur sind. Es ist ein künstlerischer Mißgriff und erinnert an Panoramatechnik, wenn die schräggestellten Kentauren der Giebelgruppen nur zum Teil plastisch ausgeführt sind und halbleibs in der Wand verschwinden. Und es hat der Vasenmalerei geschadet, daß sie sich der Macht ihrer größeren Schwester so völlig unterworfen hat; sie verlor dadurch den Maßstab für das, was mit ihren eigenen Mitteln zu erreichen war. Schon der gleichmäßig dunkle Firnisgrund der Gefäße ist ein denkbar ungünstiges Feld für starke räumliche Bewegung, und gerade die am kräftigsten durchgebildeten Gestalten kämpfen besonders mühsam an gegen die schwarze Flut, die sie umgibt. Vor allem aber verträgt es sich nicht mit dem dekorativen Zweck, wenn der Geschirrmaler auf einen Wettstreit mit der Monumentalkunst sich einläßt. Und hier kommt nun eine Gefäßverzierung auf, welche die Vasen mit großen Figuren und ausgedehnten Kompositionen bedeckt und an die Gesetze ruhiger Flächendekoration in

keiner Weiſe ſich kehrt: die maſſigen Szenen zerſprengen den Rahmen, die ſtarken Verkürzungen, die vielen Schräg- und Vorderanſichten leiten aus dem Bild heraus, und die Gefäßwand wird ſo gleichſam weggeleugnet. Das Dekorative löſt hier auf, es bindet nicht. Und die großfigurigen Bilder müſſen ſich häufig über ſo beträchtliche Wölbungen ſpannen laſſen, daß ihre Teile ſich dem Auge in unnatürlichen Proportionen zeigen; überall verzerrte Geſtalten, zerbogene Linien, und hier iſt es handgreiflich, wie dieſes hartnäckige Ringen um Lebendigkeit und Naturwahrheit der griechiſchen Kunſt auch zum Verhängnis werden konnte.

Das Zeugnis dieſer «polygnotiſchen» Vaſen beſtätigt, was ſchon aus den Schriftquellen herauszuleſen war: die ſtarre Gliederung des archaiſchen Stils, das friesartige Nebeneinander iſt bei ausgedehnten Kompoſitionen aufgegeben. Figuren und Gruppen werden nicht mehr auf einer durchgehenden Horizontale aufgereiht, ſondern ſtaffelförmig im Bild verteilt, auf bewegten Terrainlinien, die in verſchiedener Höhe das Feld durchziehend ein abgetrepptes hügeliges Gelände darſtellen (Fig. 33). Nicht ſelten aber verſchwinden auch die Figuren hinter den Bodenwellen, die «wie Kuliſſen und Verſatzſtücke aus Leinewand und Pappdeckel» ſchuppenartig hintereinandergeſchoben ſind. Von einer körperlich wirkenden Übertragung der Bodenreliefs auf die Fläche läßt ſich bei dieſer Art von Landſchaftszeichnung nicht reden; kann es doch geſchehen, daß ein Krieger mit dem einen Fuß vor, mit dem anderen hinter einer ſolchen Erhebung ſteht, trotzdem ihm dieſe bis an den Leib hinanreicht. Es ſoll alſo wohl eine gewiſſe Räumlichkeit angedeutet werden, aber die Mittel genügen noch nicht, um optiſch zu überzeugen, und es kommt nicht annähernd zur Illuſion. Die Bilder ſind auch gar nicht perſpektiviſch angelegt, wir vermiſſen noch durchaus das Abnehmen der Figurengröße mit der wachſenden Entfernung. Auch das liegt keineswegs am Nichtkönnen, ſondern an einer unvollkommenen Ausbildung des Auges: unſicher erſt taſtet es der Tiefe zu und hat noch nicht gelernt, frei über Täler und Hügel hinweg in die hinteren Gründe zu ſchweifen. Das Harte, Eckige, Unausgeglichene, was dem Bewegungsapparat dieſer Stilſtufe eigen iſt, kennzeichnet auch ihr räumliches Sehen; denn ruckweiſe arbeitet es ſich vorwärts und auf holperigem Pfad, um die Welt des Sichtbaren der Kunſt zu erobern.

3. Geiſtige Werte.

Von der großen Malerei der polygnotiſchen Richtung iſt uns gar nichts erhalten. Aber ſo viel iſt gewiß, daß man ſich den Reichtum an ſzeniſchen Angaben auch bei den umfangreichſten Wandgemälden nicht ſehr beträchtlich vorſtellen darf. Dieſelben Elemente, mit welchen auf den Vaſen Gelände und Gewächs beſtritten werden, dienen zur Bezeichnung des Lokals: einzelne

Felſen und Steine, Bäume und Stauden, am Waſſer Röhricht und Schilf. Auch dieſen unſcheinbaren Dingen allen hat der Realismus der neuen Zeit die Beachtung nicht verſagt; nicht mehr ornamental ſtiliſiert iſt das landſchaftliche Beiwerk, ſondern es ſind Wirklichkeitsformen. Immer aber werden ſie bloß im Vorbeigehen betrachtet, und es iſt keine Frage, daß die archaiſche Malerei von den Schätzen der Vegetation weit mehr Aufhebens gemacht hat; die Vaſenbilder des entwickelten ſchwarzfigurigen Stils ſind geradezu phantaſtiſch und üppig ausgeſtattet mit verſchiedenartigſtem Pflanzenflor gegenüber dieſer kahlen Dürftigkeit. Ebenſo hält ſich das *Tierbild* beſcheiden zurück, was wiederum nicht aus mangelnder Begabung erklärt werden darf; weiß doch der verwöhnte Geſchmack der jüngeren Antike gerade an Denkmälern dieſer Periode die lebenswahre Schilderung der tieriſchen Natur nicht genug zu preiſen. Mit einer überſchwenglichen Begeiſterung wird in zahlreichen Gedichten Myrons bronzener Kuh gedacht, auch Kalamis erfreute ſich als Pferdebildner hohen Ruhms. Was in Skulptur und Vaſenmalerei an Tierfiguren erhalten iſt, lehrt in der Tat, daß die ſcharfe Beobachtung dieſer aufgeklärten Zeit auch der tieriſchen Geſtaltenwelt in reichem Maße zugute kam. Und doch verblaßt das alles vor dem Bilde des *Menſchen*, der in ganz anderem Sinn als jemals bisher zum vornehmſten Inhalt der Kunſt werden ſollte. Das Leben und Sein ringsum verliert an Bedeutung und Gewicht neben ihm und muß ſich mit untergeordneten Rollen begnügen. Mit einer Ausſchließlichkeit, wie ſie in der Geſchichte der neueren Kunſt vielleicht einzig bei Michelangelo zu finden iſt, wird die geſamte ſchöpferiſche Kraft in den Dienſt des Menſchenbildes geſtellt.

Der faſt eigenſinnige Verzicht auf die zerſtreuenden Augenreize der Umgebung, die betonte Gleichgültigkeit gegen alles, was nicht Menſch heißt, dieſe denkbar einſeitige ſtoffliche Beſchränkung hätte einem Geſchlecht mit geringerem Einbildungsvermögen leicht verderblich werden können; denn noch iſt die menſchliche Geſtalt weit entfernt davon, ein Werkzeug von ſo feinſtem Schliff für ſtiliſtiſche Prozeduren zu werden, wie in der jüngeren klaſſiſchen oder gar in der helleniſtiſchen Kunſt, und die neuen formalen Errungenſchaften wiegen den Verluſt an gegenſtändlicher Fülle bei weitem nicht auf. Allein das Augenmerk des Künſtlers gilt nun nicht mehr bloß der körperlichen Erſcheinung des Menſchen und ihren Bewegungsvorgängen, ſondern in ganz beſonderem Grad den Äußerungen ſeines *Innenlebens*; ja man kann ſagen, erſt jetzt wird *die Seele entdeckt*. Von jenem gezwungenen Lächeln abgeſehen, wo wäre uns im bisherigen Verlauf der Entwicklung ein Verlangen nach pſychiſchem Ausdruck begegnet? Nun aber ſchafft es ſich überall Geltung, und von *Polygnot* weiß Plinius zu berichten: «Er zuerſt führte in der Malerei einen großen Fortſchritt durch, indem er den Mund öffnen, die Zähne zeigen ließ, das Antlitz von ſeiner alten Starrheit befreite.» Es ſind dieſelben Mittel

belebender Mimik, die jetzt auch die Vasenmalerei sich anzueignen sucht; denn gerunzelte Stirnen, geöffnete Lippen begegnen da nicht selten, und der Schein innerer Erregung breitet sich über die Gesichter aus. Man hat auch zutreffend auf den seltsamen Kontrast hingewiesen, in dem der leidenschaftliche Ausdruck der Züge bisweilen zur ruhigen Körperhaltung steht, während in der älteren Kunst selbst der wildeste Aufruhr leiblicher Bewegung die Ruhe des Antlitzes nicht zu beeinflussen vermag.

In erster Linie ist es das Auge, das zum physiognomischen Ausdrucksmittel werden muß, zum Dolmetsch von Gefühlsregungen, für die es im Rahmen des Archaismus überhaupt keine Möglichkeit der Außenwirkung gab. Wir sehen nun die Kunst geradezu auf die Suche gehn nach Situationen, welche die innere Bewegung im Antlitz spiegeln lassen, und bei Begegnungsszenen hat man achtzugeben auf allerfeinste Mienenspiele, wo die Blicke mit der Schärfe stählerner Klingen sich kreuzen. Freilich sind es nicht mehr die belanglosen Konversationsgruppen des manierierten Stils, welche die Personen in oberflächlicher Unterhaltung einander gegenüberstellen, sondern verlangt wird jene wechselseitige Anteilnahme, bei der Auge sich in Auge senkt; es sei nur an das erotische Motiv der selinuntischen Herametope (Fig. 28) erinnert. In ihren Schilderungen von Achills Sieg über die Amazonenkönigin vermochte die ältere Malerei nicht mehr zu geben als das übliche Kampfschema; der Meister der herrlichen Penthesileaschale dagegen wagt sich an einen seelischen Konflikt heikelster Natur, und der durchdringende Blick des verblutenden Opfers zaubert aus des Helden starr offenem Auge mit magnetischer Gewalt die Liebe hervor. Mit einer ganzen Stufenleiter starker Gefühlstöne sucht diese Kunst auf den Beschauer einzuwirken. Ob es nun, in der Fußwaschungsszene der Odyssee, die jähe Freude des Erkennens ist, die aus dem überraschten Aufblicken der alten Amme dem Herrn entgegenschlägt; in Polygnots Nausikaabild das prüfende Staunen, mit welchem das Königskind, inmitten der erschreckenden Mägde in ruhiger Hoheit stehend, den verlegen heranschleichenden Fremdling mißt; oder die zaudernde Unsicherheit der Eriphyle, die in den Anblick des blitzenden Geschmeides versunken dem Verführer erliegt; in jedem einzelnen Fall handelt es sich um ein eigenartiges psychologisches Problem, und so einfach uns auch Aufgabe wie Lösung erscheinen mögen — es ist hier alles Neuland! Mit einer erstaunlichen Kühnheit tritt gleich zu Beginn dieser Periode der Künstler an ein so schwieriges Thema heran, wie es die Auseinandersetzung zwischen Sappho und Alkaios (Vase in München) bietet; wir sehen den Sänger beklommen und mit niedergeschlagenem Blick die kühle Abfertigung der Frau entgegennehmen, die stolz und verächtlich sich langsam zum Weggehen wendet. Immer wieder greift diese frühklassische Kunst nach Stoffen solcher Art, und noch die myronische Marsyasgruppe erinnert an das Sapphobild, schon äußerlich in der ähnlichen Gegenüberstellung

der Figuren, und dann aber in ihrem dramatiſchen Kern: der kalte Bannſtrahl von Athenas Auge ſcheucht den zudringlichen Geſellen zurück, und der Widerſtreit von Furcht und Begehren in der zuckenden Bewegung des Silens hat ſeinen wirkungsvollen Kontraſt in der überlegenen Ruhe der Göttin.

Allein auch das gänzlich affektfreie Beiſammenſein von Figuren in der Art des eleuſiniſchen Reliefs läßt den Beſchauer die *ſeeliſche Beziehung* zwiſchen den dargeſtellten Perſonen unwillkürlich herausfühlen, indem die innere Spannkraft ſchon in Richtung und Ausdruck des Blicks ſich verrät; denn erſt jetzt hat man die Gewißheit, daß *das Auge auch wirklich fixiert.* Das mag zum guten Teil an der verbeſſerten Zeichenweiſe liegen, die mit der ſchematiſchen naturwidrigen Regel endgültig bricht und bei Profilköpfen das Auge auch in richtiger Seitenanſicht und perſpektiviſcher Verkürzung widergibt. Allein es iſt nicht bloß dieſes, daß der Sehſtern nun in der Tat auf den Gegenſtand des Intereſſes ſich einſtellen kann, ſondern die geſamte Erſcheinung der Figur hat dem geiſtigen Leitmotiv ſich anzupaſſen. Die «trauernde Athena» des Weihreliefs von der Akropolis (Fig. 31) iſt nur deshalb zunächſt mißverſtanden worden, weil dieſer Ausdruck ſtiller Anteilnahme in der gelöſten Haltung ſo gänzlich aus dem Rahmen der gewohnten ſtarren Typik fiel; allein ſeitdem die Figur ähnlich in ganz verſchiedenartigen Zuſammenhängen ſich wiedergefunden hat, iſt der Beweis erbracht, daß ihr Motiv nicht anders gedeutet werden darf als das aufmerkſame Betrachten eines beſtimmten Objekts. Und nun klingt es beinahe wie ein Geſetz: das Auge hat entweder an einem feſten Ziel zu haften — ſo ſtoßen wir in der Grabmal- und Sakralkunſt überall auf dieſe Bilder der Verſtorbenen und Stifter, die mit dem Betrachten ihrer Habe, ihres Spielzeugs, ihres tieriſchen Spielgefährten, mit der Darbietung eines Opfers beſchäftigt ſind —, oder es gleitet über die Dinge der Nähe hinweg, geht ſuchend ins Weite; in dieſem Sinne ſind Götterbilder wie die Heſtia Giuſtiniani oder die zahlreichen Apolloſtatuen zu interpretieren, wo das ſtumpfe Glotzen des archaiſchen Standbilds einem lebendig intereſſierten Ausdruck weichen mußte. Eine weitere Möglichkeit, die wichtigſte vielleicht: *der Blick gilt dem Beſchauer*, es ſpinnen ſich unmittelbare Beziehungen zwiſchen dieſem und der Pſyche des Kunſtwerks an. Und wenn ſchon bei den dämoniſchen Geſtalten der archaiſchen Periode, denen eine apotropäiſche oder ſymboliſche Bedeutung eignet, wie Gorgonen, Sphinxen, monſtröſen Raubtierfiguren in der Facewendung des Kopfes die Abſicht einer faſzinierenden Wirkung auf das Publikum ſich deutlich genug bekundet, ſo bekommt doch erſt jetzt dieſes direkte Anſchauen einen innerlich erregenden, feſſelnden Reiz. Die Sphinx von Ägina dürfte rein tektoniſch verwendet und ihrem Sinne nach kaum von den entſprechenden figürlichen Akroteren oder Grabaufſätzen der älteren Kunſt zu trennen ſein, und doch: ſieht

uns das tierische Fabelwesen hier nicht mit dem beseelten Blick des Menschenauges an?

Man könnte darüber streiten, ob vor Werken der vorklassischen Perioden überhaupt von Stimmung gesprochen werden darf. Im engeren und eigentlichen Sinn des Wortes kaum; es setzt voraus, daß «die Stimme» eines geweckten Innenlebens die äußere Schale der Bildform durchdringt, die Seele des Hörers erreicht und verwandte Empfindungen in ihr wachruft. Aber eine solche tiefere seelische Einwirkung liegt noch nicht im Willen der archaischen Kunst; ihre Bilder mögen Gefühlsgut bergen, allein die feste Wand einer undurchsichtigen Typik drängt es zurück und hält es dem Beschauer fern. Und erst mit dem Beginn der neuen Zeit reißt der wogende innere Reichtum mit voller Macht die Schranken ein. Kraft einer eindringlichen Gebärde bahnt ein intimer Verkehr sich an, man fühlt sich im Bann des fremden Wesens. Eine Figur wie die «trauernde Penelope» bedarf keiner anderen Erläuterung außer der, welche das Bildwerk als solches gibt, weil Haltung und Gehalt hier in der Tat zu harmonischer Einheit verschmolzen sind und jeder Zug der leiblichen Erscheinung als Saite mitschwingt in der Klangfülle des Ganzen; das Formale gibt sich ohne weiteres zu erkennen als das sprechende Sinnbild schwermütigen Versunkenseins. Doch beim Gefühlswert der Einzelfigur läßt es diese Zeit nicht bewenden, und was jetzt an Stimmungsgemälden in weitem Rahmen geschaffen wird, ist oft von einer erschütternden Großartigkeit und leidenschaftlichen Wucht. Ein einheitliches Grundmotiv durchzittert die Komposition in allen ihren Teilen, in eine gleichmäßige Färbung erscheint alles getaucht. Nicht ohne starke Bewegung wird man jenes schlichte Vasenbild betrachten können, das die dämonische Wirkung von Orpheus' Gesang zu so machtvollem Ausdruck bringt (Fig. 32). Die rauhen Kriegsgesellen in der Runde ergreift es mit wildem Weh; fröstelnd hüllt der eine sich in den Mantel, stieren Blicks beugt sich sein Nachbar den Lippen des Zauberers entgegen, ein dritter hat zu innerer Einkehr die Augen geschlossen, während der vierte wie aufgelöst und willenlos sich der Gewalt der fremden Töne beugt. Im olympischen Ostgiebel, der die Vorbereitung zur Wettfahrt von Pelops und Oinomaos zum Inhalt hat, wird die unheilschwangere Ruhe vor dem Entscheidungskampf geschildert; dumpf brütend lastet das Verhängnis über dem Schauplatz des Dramas, und seine Personen stehen und sitzen regungslos und wie gelähmt unter den Schauern einer drohenden Schickung.

Es ist nicht Zufall, daß diese großangelegten Stimmungsgemälde fast ohne Ausnahme grau in grau gehalten sind. Man spricht so gern von der Heiterkeit der griechischen Kunst; wer wollte sie leugnen? Die bunte Bilderwelt der Frühzeit erstrahlt im Sonnenglanz des jungen Tags, auch der archaischen Periode fehlt es gewiß nicht an festlich frohem Gepränge. Im späteren Hellenismus gibt es weite Strecken, wo man aus allen Ecken ein silbernes Lachen kichern

hört, bald naiv fröhlich, bald lüstern und keck. In einem anderen, höheren Sinn darf der Begriff der Heiterkeit seine Anwendung finden auch auf die reife Größe der klassischen Kunst; der Himmel einer abgeklärten Schönheit wölbt sich über ihr und läßt ihre Gestalten im Lichte wandeln. Allein die Jahrzehnte zwischen den Freiheitskriegen und dem perikleischen Zeitalter stehen unter einem anderen Zeichen. Eine tiefernste Stimmung hat sich der Welt bemächtigt, und es ist als habe sie das Frohsein ganz verlernt. Das Lächeln ist erloschen; wo es vereinzelt noch vorkommt, wie am Bostoner «Thron», erscheint es verzerrt und unecht, dem Wesen dieser Generation widerspricht es gar so sehr. Diese Kunst wird leicht bitter, und es bedarf des tragischen Vorwurfs gar nicht; sie verfällt von selbst in ihren verschleierten Ton. Freilich muß man gerade hier vor der Versuchung sich hüten, den Niederschlag melancholischer Regungen in Dingen finden zu wollen, die weiter nichts als das Ergebnis eines durchgreifenden Formenwandels sind. Das Mürrische und Verdrossene, was so vielen unter diesen Köpfen eignet, ist oft lediglich durch die Besonderheiten der Gesichtsproportionen bedingt; die wuchtige Bildung der Lider und der Kinnpartie, der harte Zug der Mundlinie erwecken den Eindruck seelischer Gedrücktheit auch da, wo diese Wirkung keineswegs beabsichtigt sein kann. Andererseits aber ist eine Stilisierung, die ihre Linien derart mit Bleigewichten behängt, in allen Anordnungen mit so barscher Strenge verfährt, an sich schon als der Ausfluß eines unfrohen Temperaments zu bewerten. Und wenn es eines besonderen Beweises bedürfte für den Hang zu lähmender Schwermut, der das künstlerische Schaffen dieser Zeit durchzieht, so genügt ein Blick auf die überhandnehmenden Motive sinnender Trauer auf Grabvasen und melischen Tonreliefs. In der großen Kunst aber sind es gerade Stoffe dieser Art, welche den am meisten gefeierten Schöpfungen ihren Stimmungshintergrund geben. Für seine beiden monumentalen Wandgemälde in der Lesche zu Delphi wählt sich Polygnot aus dem überreichen Schatz der Sage mit klarer Absicht diese zwei Szenen aus, die zu einem machtvoll ergreifenden Lied von der Eitelkeit aller irdischen Größe zusammenklingen müssen: in «Ilions Untergang» wird das Bild einer grauenhaften Verwüstung aufgerollt, zwischen Trümmern und Leichen ragen die Gruppen von Verwundeten und jammernden Frauen wie Inseln aus trüben Fluten auf. «Die Gesichter aller dieser Figuren zeigen den Ausdruck tiefer Trauer», heißt es in der sachlich trockenen Beschreibung des Periegeten. Und über das Gegenstück, die «Unterwelt» mit ihrem Heer von Büßern, möchte man die bekannten Verse aus Dantes Inferno setzen, denn es ist die Verkörperung der ewigen Angst, der schlimmsten Leibespein und aller Seelenqualen, und der Menschheit ganzer Jammer faßt uns an.

Das einzige Mal, wo Polygnot in den Zauberkreis der Odysseephantastik sich wagt, gilt es dem Schattenreich der Toten; es ist bezeichnend für den

Prozeß der Vermenschlichung, der jetzt die lichte Sagenwelt mit Erdenleid beschwert. Odysseus ist nicht mehr der abenteuernde Held, der dämonische Unholde bekämpft, sondern der große Dulder. Der Empfang des Schiffbrüchigen im Phäakenland, die Begrüßung des Bettlers durch den räudigen Hund, die Fußwaschung, Penelopes stille Sehnsucht nach dem fernen Gatten: lauter Dinge die dem Archaismus gar nichts sagten, und für deren menschlich rührende, innerliche Schönheit der Kunst erst jetzt die Augen aufgegangen sind. So muß nun auch Herakles zum härtgeprüften Menschen werden, und sein Leben ist Mühe und Arbeit. Wenn die Metopen des olympischen Zeustempels von seinen Wundertaten berichten, so spielt sich alles unter bewölktem Himmel ab, kein Siegesjubel wird laut. Angesichts des erschlagenen Löwen beschleichen den Helden neue Sorgen, und müde starrt er zu Boden, den Kopf in die Hand gestützt. Das ist die alte epische Schilderung nicht mehr, wo die ganze Sorgfalt des Erzählers den Äußerlichkeiten des Geschehens zugewendet ist, und es genügt nicht, daß der Stoff reich an lebendiger Handlung sei. Man verlangt nach dem dramatischen Einschlag, der die menschliche Teilnahme des Publikums zu wecken und wach zu halten vermag. Es liegt dies daran, daß nun überhaupt die vornehmsten Aufgaben der bildenden Kunst in einer anderen Richtung erblickt werden als bisher; man sucht es der Dichtung gleichzutun, die jetzt, im Zeitalter eines Pindar und Äschylos, aus dem Felsgestein der Sage mit unerhörter Gewalt den frischen Quell seelischen Lebens schlägt. So wird man sich nicht wundern, wenn auch im Bilderschmuck der Tempel die Träger alter Rollen uns entgegentreten, als seien sie Kinder einer neuen Zeit: aus Haltung und Blick, aus jedem Zug des durchgeistigten Gesichts spricht das Empfinden eines Geschlechts, das sich mit allen Fasern seines Wesens der Gegenwart verbunden fühlt.

Ohne je in einen lehrhaften Ton zu verfallen, verfolgt diese Kunst mit ihren mythologischen Darstellungen doch unbestreitbar erzieherische Absichten. Die Bilder wollen dem Beschauer etwas sagen, sie regen zum Nachdenken an, und oft ist hinter der schlichten Erzählung ein tiefer ethischer Sinn verborgen. In der Suche nach neuen Stoffen verrät sich deutlich ein Hang zur Symbolik, und angesichts von Szenen, die im Vorrat der früheren Zeiten noch nicht vertreten sind, wird man gut tun, die Gründe für die Wahl in einem sittlichen Gehalt des Themas zu suchen. Ein Motiv wie dasjenige der myronischen Marsyasgruppe ist so eigenartig, daß die sehr wahrscheinliche Vermutung ausgesprochen werden konnte, es handle sich hier nicht um altes Sagengut, sondern um einen geistreichen Einfall dieser Aufklärungszeit, mit fühlbar moralisierender Tendenz. Die Neuorientierung des Schulwesens, die nach den Perserkriegen den gesamten Jugendunterricht auf eine grundsätzlich andere Basis stellte und die Erziehung zu sittlicher Tüchtigkeit sich zur Hauptaufgabe machte, hat nach dem Zeugnis des Aristoteles das Flötenspiel, da ihm ein tieferer Bildungswert

abzuſprechen ſei, aus dem Lehrprogramm geſtrichen. Wenn nun in Myrons Schöpfung Athena das Inſtrument des leichtfertigen Tons voll Ekel und Ab⸗ ſcheu von ſich wirft und mit ihrer Verwünſchung belegt, ſo dürfte dem zeit⸗ genöſſiſchen Publikum der Vorgang als Verſinnlichung dieser Idee erſchienen ſein, und ſo erſt läßt die Verwendung der faſt burlesken Epiſode für ein monumentales Weihgeſchenk an heiliger Stätte ſich überhaupt verſtehen, es iſt eine feine Huldigung an die Schirmherrin der echten Kunſt und Wiſſenſchaft. Auch in der öſtlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia ſieht man gewiß mit Recht einen warnenden und aufmunternden Appell an die gläubige Feſtgemeinde; denn Pelops, dem heroiſchen Vorbild der olympiſchen Wettkämpfer, gibt ſein Gottvertrauen die Gewißheit des Siegs; und nicht bloß das Auftreten des Zeus, der dem jugendlichen Helden ſichtbar ſeine Gnade zuwendet, leiſtet Gewähr für den glücklichen Ausgang des bevorſtehenden Ringens, ſondern auch die ſprechende Gegenſätzlichkeit, mit der ſich Hoffart und gottesfürchtige Demut ſchon in der Haltung der beiden Partner verkörpern. Zu Darſtellungen ſolcher Art hätten der älteren Kunſt die nötigen pſycho⸗ logiſchen Ausdrucksmittel gefehlt, allein auch der abgegriffene Inhalt des ge⸗ wohnten Bildſtoffs erfährt nun eine Belebung im Sinn veredelnder Ethik. Wenn aus den Kämpfen der Götter mit ihren Gegnern in der archaiſchen Kunſt nicht mehr als der Widerſtreit feindlicher Gewalten herauszuleſen iſt, weil ſich das Ganze in den Geleiſen einer feſten bildlichen Tradition bewegt, wird jetzt kraft eines markigen Nachdrucks der Vorgang zum Sieg des Guten über das Böſe. Apoll, der den lüſternen Angriff des Tityos auf Leto, Artemis, welche Aktäons Frevel ſühnt, ſind Vollſtrecker des göttlichen Strafgerichts, durch das alle Schuld auf Erden ſich rächt.

Die echte Frömmigkeit, welche Wahl und Weſen der künſtleriſchen Dar⸗ ſtellung hier ſo nachdrücklich beſtimmt, vereint ſich mit einer harten Sitten⸗ ſtrenge, und dieſer nicht zuletzt iſt es zuzuſchreiben, wenn aus den Bildern dieſer Zeit uns oft ein kühler Hauch entgegenweht. Der leicht laſzive Ton, den die ältere Vaſenmalerei unbedenklich anſchlagen durfte, hat nun keine Stätte mehr, die tollen Zechbrüder und Freudenmädchen ſind verſchwunden, die Flötenbläſerin des ludoviſiſchen Throns verdankt ihr Daſein vielleicht einer Allegorie, jedenfalls einem höheren künſtleriſchen Zweck. Nichts iſt ſo be⸗ zeichnend für den keuſchen Geiſt der neuen Zeit wie die Stellung der Frau im Geſamtbild der Kunſt. Die Erſcheinung der Göttinnen mit ihren Kopf⸗ tüchern und ſchweren Mantelhüllen (Fig. 28) hat etwas Nonnenhaftes; und der dicke doriſche Wollpeplos, der nach dem Perſerkriege den üppigen Kleider⸗ luxus der ioniſchen Moden verdrängt, bedeutet eine aus erſtarktem ſittlichem Empfinden ins Leben gerufene Reaktion gegen das ſinnenreizende Raffinement des früheren Koſtüms. Bis auf wenige Ausnahmen, wo die ganze oder teil⸗ weiſe Entblößung des Körpers von der Situation verlangt, durch jähe Be⸗

wegung oder gewalttätigen Griff eines Gegners motiviert wird, iſt die Nacktheit des Weibes ſtreng verpönt; ſelbſt die kleinen Figürchen bronzener Spiegelſtützen erſcheinen jetzt vollgewandet. Man fälſcht das wahre Bild der Antike nicht durch die Behauptung, daß das Griechentum dem Ideal der chriſtlichen Sittlichkeit niemals ſo nahe gekommen ſei wie in dieſer kurzen Spanne Zeit, die auf das reinigende Gewitter der Perſerkriege folgte.

II. Die Geſetze der Freiheit.

Von Rechts wegen müßte dieſem Abſchnitt weitaus der größte Teil des Buches eingeräumt werden. Es iſt nicht bloß die im allgemeinen ſehr beträchtliche künſtleriſche Höhe der in Frage ſtehenden Denkmäler, was eine gründliche Auseinanderſetzung fordert, nicht nur die prinzipielle Wichtigkeit dieſer Dinge, auch für das Verſtändnis der ganzen folgenden Entwicklung: ſchon in rein quantitativer Hinſicht ſtellt ſich der Stoff als ſo gewaltig dar, daß die ſichtende Hand ihn kaum zu bemeiſtern vermag. Man bedenke: allein in Athen gehört das meiſte, was von Zeugen des alten Hellas heute noch aufrecht ſteht, dieſer Periode an, auf der Akropolis faſt alles. Dazu kommen in der Unterſtadt Bauten von ſo einzigartigem kunſtgeſchichtlichem Wert wie das ſogenannte Theſeion, ferner die große Maſſe der Grabmäler und geſchloſſenen Grabbezirke. Nicht geringer an Zahl wie an Bedeutung ſind die Schöpfungen der klaſſiſchen Kunſt in Kleinaſien: das Nereidenmonument zu Xanthos, das Heroon bei Gjölbaſchi, das Artemiſion zu Epheſos, das Mauſoleum von Halikarnaß — um nur das Bekannteſte zu nennen. Die glanzvollſten Leiſtungen folgen einander hier Schlag auf Schlag, ſo daß mit Glück der Verſuch gemacht werden konnte, an Hand der ſidoniſchen Reliefſarkophage das Wachstum der künſtleriſchen Ausdrucksmittel innerhalb dieſer verhältnismäßig kurzen Zeitſpanne in klaren Zügen zu beſchreiben. Oft handelt es ſich um Denkmäler von ſehr ſtattlichem Umfang und mit ausgedehntem bildlichem Schmuck, deſſen Analyſe an ſich ſchon beanſpruchen könnte, Gegenſtand einer beſonderen Abhandlung zu werden.

Ein Zweites, was die Arbeit auf dieſem Gebiet unendlich ſchwierig geſtaltet, iſt die ſehr ungleiche Beſchaffenheit der Quellen. Im Grunde iſt es eben ſo, daß mit dem Fortſchreiten der Geſchichte die Zeugniſſe nicht bloß zahlenmäßig ſich häufen, ſondern nach Art und Wert immer weiter auseinandergehen. Die kretiſch-mykeniſche Frühzeit kennen wir ausſchließlich aus originalen Überreſten, und wenigſtens für das künſtleriſche Leben dieſer Stufe kommen literariſche Urkunden überhaupt nicht in Betracht. Auch noch der geſamte Archaismus iſt uns faſt nur in Originalen vertreten; ſie mögen lückenhaft genug ſein und vielfach arg zerſtückelt, allein für eine ſtilgeſchichtliche

Betrachtung genügt das Material durchaus. Bei der klassischen Periode ist das nicht mehr der Fall. Über Inhalt und Komposition der Parthenongiebel, die für die Entwicklung der Darstellungsprobleme von so hervorragender Wichtigkeit sind, würden wir gar nichts wissen, kämen uns die erklärenden Worte des Pausanias nicht zu Hilfe und die mancherlei Nachbildungen in Relief und Malerei. Es ist nun aber Tatsache, daß die meisten Kunstwerke der römischen Kaiserzeit, die unsere Museen füllen, in einem teils lockeren, teils sehr engen Verhältnis zur klassischen Kunst der Griechen stehen. In Betreff der Skulpturen ist das seit langem schon erkannt; wieviel von altem griechischem Gut auch in der Malerei der jüngeren Antike steckt, hat erst die Forschung der letzten Zeit geoffenbart, und hier dürfen wir noch Entdeckungen von ungeahnter Tragweite entgegensehen. Indessen, nur in recht beschränktem Maße sind diese Dinge als eigentliche Repliken anzusprechen, und auch die gesicherten Kopien sind wieder so verschieden in ihrem Wert, oft so fragwürdig und unzuverlässig nach mehreren Richtungen hin, daß die Beschäftigung mit diesem ungeheuren Denkmälervorrat zu den heikelsten Aufgaben der archäologischen Wissenschaft gehört. Allein sie ist schlechthin unerläßlich, denn ohne diese Hilfsmittel würde eine sachliche Erklärung klassischer Kunstwerke in vielen Fällen einfach nicht zu geben sein, und noch viel weniger eine annähernd richtige Wiederherstellung ihres einstigen Aussehens.

Als drittes erschwerendes Moment kommt endlich die zerstreuende Vielheit individueller Regungen hinzu. Immer komplizierter wird das Spiel der Kräfte, welches das künstlerische Schaffen in Bewegung setzt. Angesichts der archaischen Kunst wird man kaum in Versuchung kommen, von eigentlichen «Schulen» zu sprechen; trotz aller betonten lokalen Sonderart der verschiedenen Stilrichtungen fehlt es noch am Einschlag eines starken persönlichen Willens. Sobald wir aber auf klassischem Boden stehen, ändert sich das Bild; da pflegt man beim Ordnen der Denkmälergruppen stets auch auf die Fäden zu stoßen, die in bestimmte Hände zusammenlaufen. Kein Wunder, daß es manchen lockt, selbst dem Entwicklungsgang des einzelnen Künstlers nachzuspüren, und der Versuch ist auch gar nicht aussichtslos. Freilich mit der neueren Kunstgeschichte, der ganz andere Reichtümer zu Gebote stehen, vermag die Archäologie hier niemals zu konkurrieren. Nur zu oft hat es sich als verhängnisvoll erwiesen, wenn in kühner Unbekümmertheit unternommen wurde, das Morellische Verfahren auf das löcherige Trümmerfeld der Antike zu verpflanzen. Es gehört ein sehr sicherer Takt dazu und ein tiefer Respekt vor den Grenzen unseres Erkennens, um die richtige Mitte einzuhalten und nicht immer wieder auf Wege zu geraten, die schlüpfrig und gefährlich sind und allzuleicht in die Irre führen. Allein die Einsicht in die Bedingtheiten methodischer Forschung enthebt uns keinesfalls der Pflicht, mit Aufwand aller tauglichen Mittel der Wahrheit auf den Grund zu gehn; um so mehr, als auch die

philologische Arbeit wertvolle Dienste zu leisten vermag, indem hier die Schriftquellen zu einer Künstlergeschichte reichlicher als sonstwo fließen.

Es ist nun klar, daß eine Darstellung, welche diesen vielfältigen Problemen grundsätzlich ausweicht, von vornherein den Stempel der Armut auf der Stirne tragen muß. Das Bild der klassischen Kunst, das wir hier zeichnen, ist sehr viel dürftiger und einfacher als die Wirklichkeit, ihrer schillernden Buntheit entkleidet und aller jener Reize bar, die im launischen Spiel des Zufalls liegen und im kräftigen Selbstbewußtsein auch der bescheidensten individuellen Eigenart. Der Charakter unserer Aufgabe nötigt uns zu solchem Verzicht. Es gilt um jeden Preis einen Standpunkt zu gewinnen, wo sich das einzelne nicht mehr vorlaut einzudrängen vermag in die maßgebenden Züge des Gesamtbilds. Wo nicht mehr der Baum als solcher dem Auge zu schaffen macht, sondern die geschlossene Gruppe von Bäumen; nicht mehr das oder jenes Rasenstück, sondern der ganze Komplex von Flächen und Feldern; und wo das einzelne Ding so mit seiner Umgebung verwächst, daß es dem prüfenden Blick als ein Teil nur des größeren Ganzen erscheint, auf dessen Zusammenhänge und Verhältnisse sich das Interesse immer aufs neue einzustellen hat. Es tut dem Persönlichkeitswert des Künstlers keinen Abbruch, wenn man ihn in den Rahmen des allgemeinen Zeitstils stellt, der alle Sonderexistenzen bis zu einem gewissen Grade bindet, und den Gesetzen seines Schaffens von der begrifflichen Seite beizukommen sucht. Der einzelne mag aus freiem Willen und kraft einer besonderen Begabung sich noch so weit von der Allgemeinheit entfernen, selbst seiner Zeit vorauszueilen scheinen: es gibt eine Grenze, wo sie ihn doch noch einfängt, und auf die Erkenntnis dieser natürlichen Schranken kommt es uns hier an. Hätten wir eine monographische Behandlung bloß dieser einen Periode zu geben, so würde der Stoff nicht nur feiner zu gliedern und in mehr Kategorien zu ordnen sein, sondern diese selbst würden wohl anders lauten. Mit Rücksicht auf die Gesamtanlage unserer Übersicht haben wir die Definitionen so gewählt, wie sie hier stehen. Es darf bei dieser Gelegenheit vielleicht ausgesprochen werden, daß die kurze Fassung und die Sammlung auf ganz wenige Begriffe alles eher als ein Erleichtern der Arbeit bedeutet. Je straffer man die Stränge zieht, um so widerspenstiger pflegt sich die Materie zu gebärden.

Noch in einer anderen Beziehung bedarf das Folgende eines erläuternden Wortes. Die Periode der reifen klassischen Kunst dauert, um in ganz runden Zahlen zu sprechen, von 450 bis 350 vor Christi Geburt. Ein Jahrhundert ist eine kurze Spanne Zeit, am Gesamtverlauf der griechischen Kunstgeschichte gemessen. Doch liegen die Bedingungen hier so günstig, daß man der Versuchung ungern widersteht, dem fortwährenden Wachstum schrittweise nachzutasten. In der Tat, es muß einmal genau und an Hand von möglichst vielen Einzelbeobachtungen gezeigt werden, wie die Physiognomie

der Kunst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich ändert, wie eine Generation auf den Errungenschaften der unmittelbar vorhergehenden folgerichtig weiterbaut. Augenblicklich sind wir von solchem Ziel noch weit entfernt, die Chronologie gerade innerhalb der klassischen Epoche ist besonders heiß umstritten; ja es hat den Anschein, als sei gar manches wieder ins Wanken geraten, was vor kurzem noch für sicher und gefestigt galt. Allein nicht dieser Schwierigkeiten wegen sehen wir von einer Darlegung der Entwicklungsstufen ab, sondern in der Überzeugung, daß dem etappenweisen Vorrücken stets ein anderes Verfahren zur Seite gehen muß, welches die Griffe weiter spannt. Es besteht sonst die Gefahr, im Blick auf den ewigen Wechsel die durchgehenden Züge allzuleicht aus dem Auge zu verlieren; und doch gibt es auch hier einen ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Es ist nicht eben schwer festzustellen, worin sich ein Praxiteles von Phidias oder dessen Zeitgenossen unterscheidet, die Kennzeichen des Fortschritts liegen auf der Hand. Dagegen kann es oft recht mühsam sein, das Besondere und Eigentümliche herauszuholen, das allen Äußerungen dieser Kunst gemeinsam ist, den frühen wie den späten; und das auf eine klare Formel gebracht sein will, sobald es sich darum handelt, das spezifisch «Klassische» gegen die Wesensart anderer Zeiten auszuspielen. Es ist mit Recht behauptet worden, daß der Reliefstil des Parthenonfrieses fast ein Jahrhundert hindurch die attische Reliefkunst beherrsche. Indessen mit allgemeinen Wendungen ist hier noch nichts gewonnen; man stelle die Fragen genau und scharf, und eine bestimmte Antwort muß sich finden lassen.

Der einheitliche Charakter der ganzen Epoche will um so mehr hervorgehoben sein, als die Entwicklung hier durch äußere Einflüsse so gut wie gar nicht beeinträchtigt worden ist. Die Sache ist sonderbar genug. Denn was Athen betrifft, das sich während dieser Zeit in allen künstlerischen Dingen durchaus den Vorrang zu wahren weiß, so haben wir festzustellen, daß selbst der katastrophale Ausgang des peloponnesischen Krieges das Kunstleben kaum geschädigt, geschweige denn geknickt oder unterbunden hat. Die Wirkung des schweren politischen Mißgeschicks zeigt sich höchstens darin, daß der Staat die Förderung des künstlerischen Schaffens mehr und mehr der privaten Unternehmung überläßt; aber die schöpferische Kraft ist in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts nicht weniger lebendig und großzügig als in jenen Sonnentagen des perikleischen Zeitalters, wo des attischen Reiches Herrlichkeit im Zenit des Ruhmes stand. Das Kunsthandwerk, vor allem die Vaseninduſtrie, blüht unbehindert und üppig fort, und immer weiter dehnt sein Absatzgebiet sich aus. Wir finden das Ansehen der attischen Kunst in fortwährendem Steigen begriffen, in Unteritalien wie in Südrußland und Kleinasien. Es fehlt in der Kunstgeschichte gewiß nicht an Beispielen dafür, daß der Druck der Zeitereignisse das Wachstum der bildenden Künste stören oder doch nach

einer ganz neuen Richtung abdrängen *kann*: die klaſſiſche Periode des Griechentums lehrt, daß er es *nicht* muß. Die Kunſt läßt ſich nicht dreinreden, ſie ſchaut ſich gar nicht um, ſie führt ihr Eigenleben in ſtolzer Unabhängigkeit von Glück oder Unglück, von den Wechſelfällen und nervöſen Zuckungen des Tages.

1. Bewegtheit.

Der *Parthenon* iſt der erſte beredte Zeuge für die gewaltige Umwälzung im Reiche des Sichtbaren, die um die Mitte des fünften Jahrhunderts einſetzt. Das ganze Bauwerk nimmt ſich aus wie ein leidenſchaftlicher Proteſt gegen die ſtrenge Härte der bisher allgemein geltenden Kunſtgeſetze. Nicht die Lockerung der doriſchen Stilprinzipien iſt das entſcheidend Neue; obwohl es gewiß ſeine Bedeutung hat, wenn die geſchloſſene Einheitlichkeit des Syſtems zum erſtenmal durchbrochen und um die Cellawand, an Stelle der gewohnten kurzatmigen Triglyphengliederung, ein umlaufender Relieffries gezogen wird, mit einer reichbewegten figürlichen Darſtellung in zuſammenhängender Folge. Indeſſen davon ſoll jetzt nicht die Rede ſein, viel wichtiger iſt die grundſätzlich veränderte Haltung der ſtruktiven Elemente. Merkwürdig: an dieſem Tempel, der ſeinem Weſen nach ein Gerüſt aus rechtwinklig gefügten vertikalen und horizontalen Gliedern darſtellt, gibt es *keine gerade Linie mehr*. Man halte uns die Übertreibung zugute, allein die leiſen Unregelmäßigkeiten häufen ſich hier in einer Weiſe, daß nur von einem bewußten Ankämpfen gegen den ſtarren Zug geſprochen werden kann, welcher den Charakter des geſamten älteren doriſchen Stils beſtimmt. Die Schwellung des Säulenſchaftes freilich war von jeher üblich; nun aber greift der gebogene Kontur auch auf weitere Teile des Baukörpers über. Der Umriß des Giebels ist kein mathematiſch richtiges Dreieck, ſondern die ſchräglaufenden Geiſa werden gegen die Ecken hin flacher, und die Dachlinie wird ſo ſanft geſchweift. Die Säulen ſtehen nicht genau im Lot, ſie ſind etwas nach innen geneigt. Die Wände lehnen ſich zurück, ebenſo die Balken des Epiſtyls und die Triglyphen, während umgekehrt Geſimſe und Stirnziegel ſich ein wenig vornüberlegen. Überall wird der Senkrechten ausgewichen, und auch in ſeitlicher Richtung ſoll ſich die Fläche bewegen, indem das ganze Gebälk eine leichte konkave Einziehung erfährt und nach hinten ſich krümmen muß. Ganz beſonders aber iſt es die Biegung aller horizontalen Linien, womit hier der lebloſen Starrheit entgegengearbeitet wird. Der Stufenbau des Tempels ſchwillt nach der Mitte zu an, wird nach oben hin ausgebogen, und auch die gewaltigen Wagrechten, welche ſich über die Säulen hinſpannen, machen die Schwingung mit.

Dieſe *Kurvatur der Horizontalen* iſt durch genaue Meſſungen feſtgeſtellt; ſie läßt ſich aber auch mit bloßem Auge erkennen, ſogar auf Photographien,

wenn man ein Lineal an Architrav oder Stylobat anlegt. Dem Einfluß elementarer Naturgewalten hat man die Erſcheinung zuſchreiben wollen, ſehr zu Unrecht; denn eine nachträgliche Senkung der Gebäudeecken iſt ſchon deshalb ausgeſchloſſen, weil die Behauung des Felsbodens bereits den geplanten Kurven Rechnung trägt, und weil in Fundamentſchichten und Treppenſtufen der Fugenſchluß völlig unverſehrt geblieben iſt. Außerdem beſchränkt ſich die Beobachtung nicht auf den Parthenon allein; für andere Bauten dieſer Periode (Propyläen, ſog. Theſeion) trifft ſie gleicherweiſe zu. Es iſt nicht anders, die Kurven ſind urſprünglich beabſichtigt und bei der Ausführung des Baues, allen techniſchen Schwierigkeiten zum Trotz, durchgehends und mit großer Hartnäckigkeit verwirklicht worden. Nach der Anſicht mancher Forſcher hätte die Krümmung der Linien den Zweck, optiſchen Täuſchungen entgegenzuwirken, die regelrechte Horizontale fürs Auge wiederherzuſtellen, welche bei großer Ausdehnung ſich in der Mitte etwas einzubiegen ſcheint. Wie aber, wenn nun das Auge dieſer Zeit im Gegenteil die ſtarr gerade Linie als unleidlich empfunden und nach einer Bewegung der toten Maſſen verlangt haben ſollte? Geſchrieben freilich ſteht das nirgends; allein man verfolge einmal die Art, wie auf den attiſchen weißgrundigen Lekythen die Grabdenkmäler gezeichnet ſind (Fig. 34). Die älteren Bilder, welche noch der frühklaſſiſchen Periode angehören, geben Stufen, Stelenſchaft und Giebelſchrägen in gewiſſenhafter Nachbildung der Wirklichkeit, ganz gerade; ebenſo die mächtigen flachen Tragkörbe mit den Geſchenken für die Toten, über deren Ränder breite Binden in tadelloſer Vertikale ſteif und regungslos herunterhängen. Um die Mitte des fünften Jahrhunderts aber bemerken wir eine Aufweichung und ein Flüſſigwerden der Linien, die Umriſſe geraten in immer kühneren Schwung, und mehr und mehr führt die Entwicklung dazu, die mathematiſche Geradlinigkeit völlig auszuſchalten. Wie ſind hier alle Kanten wohlig geſchweift; Sockel und Deckplatte des ſteinernen Denkmals dehnen und winden ſich mit derſelben zwangloſen Läſſigkeit, wie das krönende Akanthosgewächs mit ſeinen üppig bewegten Blättern. Es iſt klar, daß hier an eine getreue Wiedergabe des wirklichen Vorbildes nicht zu denken iſt, die Kurven ſind aus der Freude am Wohllaut ſatter Rundung übertrieben; und dieſe zeitgenöſſiſchen Bilder zeigen uns mit aller wünſchenswerten Deutlichkeit, wie der ausgereifte klaſſiſche Geſchmack die architektoniſche Linie geſehen haben will.

Dem älteren doriſchen Stil iſt ſolches Raffinement vollkommen fremd; noch der Zeustempel zu Olympia kennt keine Kurven. Sie begegnen uns zum erſtenmal am Parthenon, und ſie bedeuten mehr als nur eine äußerliche Veränderung der Phyſiognomie. Denn dies iſt wohl das eigentliche Geheimnis all der Abweichungen vom Geregelten: ſie hauchen dem Baukörper ein warmes Leben ein, das unſeren gotiſchen Kathedralen niemals eignet; deren

versteinerte Kaskaden erscheinen hart und kalt neben der drängenden, schwellenden Kraft dieser Marmormasse, welche gerade da, wo sie am stärksten belastet ist, sich hebt wie eine atmende Brust. Über die Ursache dieser unendlichen Lebendigkeit wird sich das naive Auge ebensowenig Rechenschaft geben wie über diejenige für das Zittern der erhitzten Luft, doch ihre Wirkung ist nur um so mächtiger. Sehr fein hat Jakob Burckhardt (Griechische Kulturgeschichte III) darüber sich ausgesprochen: «Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Ecksäulen etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmäler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.»

In der Tat läßt sich eine Erscheinung wie diese Kurvatur der architektonischen Glieder nur im Hinblick auf den gesamten Formenapparat verstehen; sie ist der naturnotwendige Ausfluß eines besonderen Stilgefühls, welches das Kunstschaffen der Zeit überhaupt und auf allen Gebieten beherrscht. Baugerüst und Bildschmuck des Parthenon stellen eine organische Einheit dar; und wie für beides hier zum erstenmal dasselbe Material des pentelischen Marmors gewählt ist, so erscheint auch alles zusammengestimmt zu einem einzigen begeisterten Preis auf die neuentdeckte Schönheit des bewegten Linienzugs. Die fortwährende Steigerung dieses Freiheitsdranges ist an den Skulpturen, die sich auf einen Zeitraum von nahezu anderthalb Jahrzehnt verteilen, deutlich abzulesen. Sie stellen ein sehr beträchtliches Stück antiker Stilgeschichte dar. In den Metopen, die auch inhaltlich dem Kunstkreis Polygnots sehr nahestehn, sind die Härten frühklassischer Formensprache noch nicht völlig überwunden. Am Fries dagegen wird man nicht ein einziges jener halsstarrigen Motive mehr entdecken, die den olympischen Bildwerken den Charakter einer schroffen Größe verleihen. Die Bewegung lockert sich, die Formen werden gelöst. Immer wieder dasselbe, wenn auch hundertmal variiert: wie der Kontur der Körper und der einzelnen Glieder an- und abschwillt; wie die Figuren geflissentlich der senkrechten Achse sich entwinden, sich vorbeugen oder zurückneigen; wie alles in Wellen geht, alles ganz sachte flutet und ebbt. Einmal freilich stößt das Auge auf eine große Horizontale, die sich, nur in kurzen Abständen regelmäßig unterbrochen, auf eine längere Strecke durch den Fries hinzieht; wir meinen die stark betonte Gerade, welche die Stuhlreihe der sitzenden Göttergruppe auf der Ostseite beschreibt. Indessen, wer wird sich nicht des ähnlichen Falles von Lionardos Abendmahl erinnern: hier wie dort muß die wagrechte Basislinie den üppig

wogenden Reichtum des figürlichen Lebens, das Heben und Sinken der Umrisse mit augenfälligem Nachdruck unterstreichen. In den Giebeln vollends wächst die Bewegung zu machtvollem Rauschen an. Das prächtige Rankengeschlinge der Firstakrotere aber, mit den weichen Kurven seiner Stengel und Palmetten, bedeutet nicht nur den Beschluß der gesamten künstlerischen Arbeitsleistung am Bau, sondern in ihm findet das neue Kunstideal seinen freiesten und vollkommensten Ausdruck; und wer den entfesselten Schwung dieser Silhouette seinem Gedächtnis einzuprägen weiß, hat auch den Schlüssel zum Verständnis des gesamten Stiles in Händen.

Die Biegung der Linien und Flächen ist Stil. Jeder Versuch, die Entwicklung eines bestimmten Bildtypus zu verfolgen, wird diese Erkenntnis bestätigen. Beim Grabrelief machen sich dieselben Bestrebungen geltend, und wenn schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts das Eis zu tauen anfängt, wohin immer der Blick sich richten mag, so ist gegen Ende desselben und zu Anfang des vierten auch der letzte Rest formaler Befangenheit geschmolzen. Man betrachte das Grabmal der Hegeso (Fig. 36) auf diese Dinge hin. Der Sessel der Frau enthält das Leitmotiv für die wiegende Linienmusik der figürlichen Szene, die rechts und links mit sanftem Wellenschlag die Kanten der bescheidenen Umrahmung überflutet. Die wundervolle S-Linie, die Stuhlbein und Lehne zusammen bilden, kehrt wieder im Geschaukel der Haarsträhnen und der Faltenzüge, in der geschweiften Zeichnung von Brust und Arm, im Tänzeln des Schleiertuches über dem Nacken, im leise schwankenden Stand der Dienerin. Das Wesentliche, Entscheidende liegt in Zügen, an denen man leicht vorübergeht: der Beschauer müßte empfinden können, daß der Beinkontur der sitzenden Frau und das Möbelbein dahinter den gleichen Rhythmus aufweisen, dieselbe Art der Übergänge vom geschmeidigen Zurückweichen über dem Fuß zum allmählichen Wiedervorneigen oben. Das alles sind Parallelerscheinungen zu jenen Tendenzen, die gleich zu Beginn der Periode in der Architektur in Kraft getreten sind.

Was hier über den Charakter des Lineaments bemerkt worden ist, hat natürlich auch für die Gesetze der Komposition im allgemeinen seine Geltung. In dieser Hinsicht ist der Verlust der Gemälde ganz besonders zu beklagen, doch geben uns schon die großflächigen Vasenbilder eine Vorstellung von dem, was hier zu erwarten wäre. Die Figuren sind so im Raum verteilt, als würden sie von bewegtem Boden getragen; ein leises Erdbeben geht durch das Bild und bringt sein Gefüge ins Schwanken. Die feinen Hügellinien auf der Meidias-Hydria (Fig. 35) und verwandten Gefäßen kräuseln sich in einem fort, lassen die Gestalten auf- und abschnellen, versetzen die ganze Szene in zitternde Bewegung. Die Bildhauerei fängt nun auch an, das Gelände durch plastische Erhebungen anzudeuten; nicht nur in den ausgedehnten Tempelfriesen, sondern im beschränkten Rahmen der Grabreliefs

ſogar ſtürmen die Kämpfe über rundliche Kuppen dahin. Zuſchauende oder ausruhende Perſonen wählen ſich gerne höckeriges Felsgeſtein zum Sitz; in einer Klaſſe von Niobidenreliefs, die man mit guten Gründen für Kopien einer phidiaſiſchen Darſtellung am Thron des olympiſchen Zeus erklärt hat, ſehen wir die Toten über ſehr beträchtliche Bodenfalten gelegt. Vor allem die Relieffrieſe der großen Grabbauten in Lykien und der «lykiſche» Sarkophag aus Sidon machen von der modellierten Baſis reichen Gebrauch. In den meiſten Fällen verbot ja die geringe Frieshöhe jene ſtarken Niveauunterſchiede, mit denen die gleichzeitige Malerei nach Belieben zu ſchalten vermochte, und es bleibt ſo beim einfachen Streifenformat. Immerhin bekundet der Umriß von Gruppen oder einzelnen Figuren, der abwechſelnd ſich aufbäumt und ſich niederduckt, die Neigung zur wellenförmigen Kompoſition deutlich genug. Bei den Amazonenfrieſen des Mauſoleums von Halikarnaß hat die Bewegung ſchon einen ſo einheitlichen Charakter, daß man ſich an ein Rankenmotiv mit fortlaufenden Windungen erinnert fühlt; die flatternden Gewänder tun das ihre, dieſen Eindruck der rhythmiſchen Regelmäßigkeit zu verſtärken. Wohin die Entwicklung ſchließlich führen mußte, zeigt der Fries am Lyſikratesdenkmal zu Athen, der zeitlich (334 v. Chr.) und ſtiliſtiſch, in bezug auf Proportionen und Bewegungsmotive, bereits einer anderen Stufe angehört; allein die Anordnung der Bildelemente iſt eine natürliche Fortſetzung der klaſſiſchen Manier, nur daß alles noch viel lockerer und flüſſiger geworden iſt: Erde, Waſſer und Geſtalten vollführen denſelben elaſtiſchen Tanz. Auf großen Rundbildern mit bewegten Maſſenſzenen (z. B. Amazonen- und Gigantenkämpfe auf dem Schild der Athena Parthenos) hat das Ganze einen kreiſenden Zug. Beliebt iſt die Zuſammenfaſſung des Figürlichen durch einen rundbogigen oberen Abſchluß; ſo in Schilderungen des Gigantenkampfes (Vaſengemälde), wo die Grenze des Himmelsgewölbes einem Regenbogen gleich das Schlachtengewimmel überſpannt. Auch die prachtvolle Hydria aus Populonia wäre hier zu erwähnen, welche das jugendliche Paar unter dem Dach einer Lorbeerlaube ruhen läßt. Wo nun aber die äußere Umrahmung fehlt, da läßt ſich das Gruppenganze ſelbſt einer einfachen oder geſchweiften Kurve einſchreiben, und es iſt fürs Auge oft ein auserleſener Genuß, dem allmählichen An- und Abſchwellen dieſes Konturs zu folgen.

Hat es nicht den Anſchein, als ſeien überhaupt die Dinge runder geworden? Es wird ſich immer empfehlen, mit der Betrachtung von geſchloſſenen Gebilden beſcheidenen Umfangs zu beginnen, ſie fortſchreiten zu laſſen vom Kleinen zum Großen und Bedeutenden. In der Keramik iſt es die Freude an der Wölbung, die ſtets vernehmlicher ſich zum Worte meldet. Als habe der Gefäßkörper die Feſſeln einer unſichtbaren Umſchnürung geſprengt, quillt ſeine Maſſe auseinander; der Umriß des Bauches verliert den ſtraffen Zug, beſchreibt eine wohlig wallende Kurve. Und wie nun im Palmettenornament

das einfach gebogene Blatt gern ersetzt wird durch das elegant geschweifte, so wird auch von der Bewegung eines Vasenprofils verlangt, daß der Schwung sich fortsetze in einen Gegenschwung; und der Übergang vollzieht sich nicht ruckweise, sondern allmählich und in sanftem Gleiten. Die tektonisch noch deutlich abgesetzten Teile, Fuß und Mündung, sind unter sich wieder weich konturiert; selbst der sonst einfach glockenförmig gestaltete Ausguß der Salbgefäße (Lekythen, Aryballen) erfährt bei den jüngsten Stücken eine leise Ausbuchtung. Am lebendigsten aber gebärden sich die Gefäßhenkel; auch die kurzen und dicken seitlichen Griffe, die früher ruhig wagrecht abstanden, krümmen und winden sich: bei der Hydria des Meidias mit derselben glatten Beweglichkeit, mit der im unteren Bildstreifen dieser Vase die große Schlange um den Baum der Hesperiden schleicht. Es bedarf nun keiner weiteren Begründung, weshalb in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts auch in Athen die Sympathie sich mit so augenfälliger Entschiedenheit den schwellenden Formen des ionischen Baustils zuwendet (Tempel am Ilissos, Niketempel, Erechtheion). Hier war an keiner Stelle erst der Widerstand spröden Materials zu brechen, wie beim dorischen System; allein der Charakter einer weichen Saftigkeit, der sämtlichen Elementen der ionischen Architektur von Haus aus eignet, kommt nun zu ganz besonderer und erhöhter Geltung. Das Zähflüssige und Gedrungene archaischer Profilierung ist einem freieren, geschmeidig leichten Zug gewichen. Wie der Säulenschaft am unteren Ende ausschweift, wie an der Basis eine Hohlkehle sich zwischen zwei bauchige Wülste einschmiegt, wie das Volutenpaar des Kapitells sich schneckenartig rollt und so die ganze Masse des Polsters dazwischen nach beiden Seiten auseinanderzieht: das alles zeugt von einem unermüdlichen Bewegungsdrang. Und was es irgend an erhabenen Schmuckmotiven gibt (Blattwelle, Eierstab, Perlschnur, Flechtband), erfährt die denkbar reichste Modellierung. Was aber den Baukörper als solchen betrifft, so wird freilich der viereckige Grundriß immer beibehalten, und auch zu einer Abstumpfung der Ecken ist es nie gekommen; doch zeigen schon der geschwungene Ablauf der Wandprofile, die vielen Zwischenglieder und die Verstopfung der Kanten mit plastischem Zierwerk, wie sehr man allem Starren und Harten nach Möglichkeit auszuweichen strebt.

Es liegt auf der Hand, daß der neue Stil zu allererst nach einer Umbildung der Körperformen im Sinne einer größeren Weichheit streben mußte. Auch diese Vervollkommnung ist natürlich als eine relative zu betrachten, und das Ideal freier Rundplastik ist damit noch lange nicht erreicht. Neben dem Apoxyomenus des Lysipp wirkt der Rumpf des polykletischen Speerträgers immer noch flach und gepreßt; allein man vergleiche ihn mit Torsen der älteren Stilstufen, und man wird erstaunt sein über die kräftige Wölbung einzelner Teile, vor allem der Bauchpartie, sowie sämtlicher Muskel-

wülste. Die weiblichen Brüste verlieren das spitzig Spröde und nähern sich immer mehr der Kugelgestalt. An den Gliedern wird man nicht nur in allen Fällen eine geschmeidigere Rundung beobachten können, so daß ein Querschnitt den gezirkelten Kreis ergibt, sondern zugleich ein allmähliches Anwachsen und Wiederabnehmen der Masse, ähnlich dem geschwungenen Balusterprofil. Der Handrücken und der Rist des Fußes drängen nach auswärts «wie eine reife Frucht», die Schenkel schwellen, und mit welcher Empfindung für die Bewegungen des blühenden Fleisches wird eine Schulter, ein Knie modelliert! Am Kopf wird alles das herausgesucht, was sich in weiche Formen füllen läßt, und dasselbe Stilgefühl, das Gesichtsoval und Schädelumriß in einheitlich großzügigem Bogen schlingt, bestimmt die plastische Arbeit bis ins einzelne: volle Lippen, gerundete Ohren, die Augen allseits umlagert von verschiebbaren Weichteilen. Das Haar ist ein lockeres dehnbares Gewächs. Wo es von einer Binde umwunden wird, fügt es sich völlig dem leisesten Druck; ein Vergleich des Diadumenos des Polyklet mit dem delphischen Wagenlenker, dessen stattlicher Tänienschmuck die Lagerung der Haarsträhnen noch in keiner Weise zu beeinflussen vermag, wird den gewaltigen Fortschritt der Formengebung deutlich machen. Selbstverständlich führen diese Tendenzen auch im Relief zu lebhafterer Regsamkeit der Fläche. Die gesteigerte Reliefserhebung ergibt sich als eine notwendige Folge; sie wird so weit getrieben, daß die Figuren schließlich in voller Körperlichkeit vor den Bildgrund treten und nur noch mit dem rückwärts ausgebreiteten Gewand daran festkleben. Aber auch das Flachrelief bietet dem Auge nun den Anblick zartgewölbter Körper dar, und es ist ein Ding der Unmöglichkeit (das lehren veraltete Abbildungswerke eindringlich genug), den Reichtum solcher Schöpfungen in einfachem Strichkontur wiedergeben zu wollen.

Die Zeichnung selbst verliert jene nüchterne und harte Bestimmtheit, welche das Objekt in einen straffgezogenen Umriß spannt. Oft sind die Linien wie hingehaucht, und es entspricht durchaus dem Verlauf der allgemeinen Stilentwicklung, wenn auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen (Fig. 34) der scharfe Firnisstrich abgelöst wird vom zarten Kontur in matter Farbe. Bei einigen späten, polychrom behandelten Vertretern dieser Vasenklasse bedeutet die Umrißzeichnung überhaupt nicht mehr das Primäre; das Bild ist gleich mit vollen Farben auf die Fläche gesetzt, und nachträglich erst ist die lineare Umrandung hinzugefügt worden, doch in lässiger Weise, mit häufigem Aussetzen: eine Strichführung, die im stärksten Gegensatze steht zu der gestrengen Zeichenmanier der älteren Kunst, wo die Figur an keiner Stelle von der begrenzenden Linie losgelassen wird. Jetzt dagegen sehen wir Stift und Pinsel immer entschiedener in anderer Richtung geführt, und die Aufgabe der Striche besteht nun hauptsächlich darin, das Auge auf die Rundbewegung der dargestellten Gegenstände aufmerksam zu machen. Die ersten

Versuche der Schattierung sind bereits früher gemacht worden (für Polygnot wird die Anwendung des Strichschattens wohl mit Recht vorausgesetzt, und vereinzelt finden sich Ansätze dazu auf Vasen, die noch älter sind), aber erst jetzt hat man die Mittel gefunden, um ein Körperbild auf der Fläche zu wirklich glaubhafter Rundung zu bringen. In der Literatur ist davon die Rede; einige Vasengemälde aus dieser Periode geben uns auch Belege: die Modellierung mit Hilfe von einfachen oder verstärkten Strichlagen ist der Kunst kein Geheimnis mehr. Die Schraffuren sind bald fein und enggedrängt, bald breit und kräftig hingesetzt, und die vertieften Teile der Gewandfalten werden durch Striemen oder Flecke dunkler Farbe angedeutet. Ein paar bemalte Marmortafeln aus Herkulaneum und Pompeji, die als stilgetreue Kopien älterer Originale zu bewerten sind (vgl. die «Knöchelspielerinnen», Fig. 46), führen uns die Entwicklung innerhalb der reifen klassischen Kunst anschaulich vor Augen: statt des aus Einzelstrichen zusammengesetzten Schattens, wie er auf Bildern des ausgehenden fünften Jahrhunderts noch begegnet, haben wir später eine rein malerische Tönung der Fläche, die zart und weich um die Dinge streicht und mit der wechselnden Lichtstärke in kaum merklichen Übergängen auch die Farben verändert. Die Entdeckung der Nuance hat man die große Tat dieser Zeit genannt, und gewiß ist damals der Sieg des malerischen Elements als ein Ereignis von ungeheurer Bedeutung empfunden und gefeiert worden. Kein wichtigeres hat die Geschichte der Malerei zu verzeichnen. Die einheitliche Licht- und Schattengebung, welche die antike Überlieferung dem Zeuxis zuschreibt, stellt das Ergebnis dieses Ringens um die Körperlichkeit dar, und die bekannte Anekdote vom Wettstreit des Parrhasios mit Zeuxis setzt es auch voraus; denn Trauben und Stoffmassen täuschend malen kann man nur, wenn man sie körperlich malt und dem Schattenton auf der einen Seite ein aufgehöhtes helles Licht auf der anderen gegenüberstellt. Aber entscheidend ist hier der erste kühne Schritt und überhaupt das Prinzipielle an der Sache: daß die Macht der streng zeichnerischen Darstellungsart erschüttert wird und dafür ein Verfahren aufkommt, welches durch Abstufung der Schatten und Lokalfarben, durch einen möglichst großen Reichtum an Nuancen die Flächigkeit des Bildes aufzuheben und seine Formen zu runden versucht.

Dagegen kommt es dieser Kunst durchaus nicht auf die Erschließung weiter Perspektiven an; es sieht vielmehr so aus, als scheue sie sich geradezu vor großer Tiefe. Agatharchos von Samos hat Fassaden als Spielhintergrund fürs Theater gemalt, allein zu der Auffassung, als handle es sich da um illusionistisch wirkende Scheinarchitektur in der Art der pompejanischen Wandgemälde, berechtigen uns die Schriftquellen keineswegs. Relief und Vasenmalerei wahren eine bemerkenswerte Zurückhaltung und gehn über eine sehr bescheidene Staffelung der Gründe nicht hinaus. Stets werden Figuren und

Gegenſtände ſo ins Bild geſtellt, daß ſie von der Folie losgelöſt erſcheinen und der Blick ſie zu umkreiſen vermag, und Schrägansichten gehören zu den ſelbſtverſtändlichen Wirkungsmitteln. Aber das iſt keine Frage, daß die frühklaſſiſche Kunſt oft viel dreiſter war, und ihr gegenüber ſtellt man eine beträchtliche Beſchränkung des Dreidimenſionalen feſt. An kühnen Verkürzungen fehlt es auch jetzt nicht ganz — es ſei nur an den vornübergeſtürzten Kentauren des Phigaliafrieſes erinnert, oder an das verlorene Profil eines Kämpfers, deſſen mehrfache Wiederholung in der Vaſenmalerei auf ein monumentales Vorbild ſchließen läßt; doch das ſind vereinzelte Fälle, und im allgemeinen hat man für Verſuche ſolcher Art nicht eben viel übrig gehabt. Höchſt ſelten vollzieht ſich eine Bewegung geradeswegs auf den Beſchauer zu. Die Nike des Paionios wird ganz falſch beurteilt, wenn ſie als Beweis für ein Streben nach ſtarker räumlicher Wirkung gelten ſoll; ſie hält ſich gleich einem Papierdrachen ſchwebend in der Luft: das Problem des Näherkommens, Vorwärtsdringens hat erſt eine viel ſpätere Zeit ernſthaft in Angriff genommen. Auch die polykletiſchen Statuen bleiben gleichſam an Ort, trotz ihres typiſchen «Schreitmotivs»; über die Gründe dafür wird in anderem Zuſammenhang zu ſprechen ſein. In der Regel wird alles Geſchehen am Betrachter vorbeigelenkt, und ſo wie die Nereiden vom Grabmonument in Xanthos (Fig. 39) ſeitwärts dahinhuſchen, entwickeln ſich auch ganze Szenen reliefmäßig, das heißt der Bildebene parallel. Selbſt bei völlig freiſtehenden Figuren fällt die geringe Ausnützung der Tiefe auf; es iſt auch hier die Abrundung des Körpers und ſeiner Gliedmaßen, worauf das Augenmerk des Künſtlers in erſter Linie gerichtet iſt (Fig. 37. 50).

Auch die Haltung wird gelockert und bewegt; ſie bekommt etwas Schmelzendes, weich Nachgiebiges; und angeſichts der läſſig gelagerten Geſtalten, welchen das Auge nun überall begegnet, iſt man in der Tat verſucht, von einem «hingegoſſenen» Liegen oder Sitzen zu ſprechen. Die männliche Eckfigur aus dem weſtlichen Parthenongiebel wird als Perſonifikation eines Fluſſes (Kephiſſos) gedeutet, wahrſcheinlich mit Recht; es laſſen ſich ſachliche Gründe dafür geltend machen, und dann iſt es wohl allgemeine Empfindung: glücklicher könnte das Weſen der ſtrömenden Flut nicht verſinnlicht werden als in dieſem geſchmeidig ſich windenden Leib, dem entlang die Falten eines leichten Manteltuches gleich rieſelndem Waſſer ſpielen. Vielleicht hat wirklich der Künſtler ſo etwas ſagen wollen; allein dann würde es ſich doch nur um die bewußte Steigerung einer bereits herrſchenden Formenſprache handeln. Oder löſt nicht jede Liegefigur dieſer Stilſtufe beim Beſchauer die Vorſtellung einer loſe bewegten Maſſe aus? Am entſchiedenſten wohl die herrliche Göttin der «Tauſchweſtern»-Gruppe im anderen Giebel; denn ihre Glieder dehnen ſich ſo leicht und frei, als ruhten ſie nicht auf feſtem Grund, ſondern im Geſchaukel eines Wellenbades, an das die allſeits aufſprudelnden Gewandfalten

lebhaft genug erinnern. Beim männlichen Gegenstück, dem nackten jugendlichen Dionysos, hält dieser Unrast einer aufgewühlten Stoffmenge das fortwährende Steigen und Fallen kraftgesättigter Körperlinien die Wage. Auf diese Entbindung der Umrisse ist das geheimnisvoll drängende Leben zurückzuführen, das nun selbst die Bilder vollkommener Ruhe verraten. Am Deckel des lykischen Sarkophags aus Sidon wird die starre Haltung der hockenden Sphinx, mit dem gereckten Löwenleib und den emporgerichteten Schwingen, gleichsam aufgeweicht; ganz abgesehen vom beseelten Ausdruck, öffnen schon der machtvolle Schwung des Flügelkonturs, das Vorwölben der Brust und das Zurückbiegen von Hals und Haupt dem Pulsen des Menschenblutes die Bahn in die schematische Verkörperung eines archaischen Ideals. Ebenso wird dem feierlichen Thronen der Gottheit dadurch, daß der eine Fuß sich vorschieben muß, jene steife Eckigkeit genommen, die auf älteren Darstellungen für dieses Motiv so bezeichnend ist; und es ergibt sich so ein allmähliches Abfließen des Körperkonturs, wie es in ganz entsprechender Weise die gleichzeitige Baukunst anzudeuten liebt, indem sie Wand und Säulenschaft über dem Boden etwas auseinandergehen läßt. Unter den sitzenden Götterfiguren des Parthenonfrieses aber wird man nicht eine einzige finden, die nicht mit allen Mitteln dem Eindruck des Unbewegten entgegenzuwirken suchte. Da werden die Beine lässig ausgestreckt, übereinandergeschlagen oder unter den Sessel gezogen, die Füße bald gekreuzt, bald weit getrennt, die Knie auseinandergelegt; und diesem lockeren Verhalten der unteren Gliedmaßen antwortet dann eine möglichst zwanglose Bewegung des Oberkörpers, der entweder bequem in sich zusammensinkt oder sich hintenüberbiegt: unter keinen Umständen darf die Rückenlinie in steiler Vertikale fallen. Sehr oft dreht sich der Leib so völlig um die eigene Achse, daß Gesicht und Füße nach entgegengesetzter Richtung sehn: ein Schema, an dem sich schon die frühklassische Kunst gelegentlich versucht hat (sitzende Athena auf einer Metope vom olympischen Zeustempel [Fig. 27]), das jetzt aber immer wieder angebracht wird, besonders in der Vasenmalerei, und stets mit derselben flüssigen Drehung des gesamten Körpers, die jenen älteren Beispielen noch unerreichbar ist.

Eine reiche Auslese der für diese Stilperiode besonders charakteristischen Stellungen bieten die Reliefs vom sidonischen Satrapensarkophag. Das Denkmal ist jünger, als vielfach angenommen wird; man lasse sich durch manche altertümliche Formen, die im Hinblick auf die Herkunft des Werkes wohl verständlich sind, nicht irre machen und halte sich an die Kennzeichen entschiedenen Fortschritts. Und da haben wir neben dem lässigen Sitzen und Liegen auch eine Reihe von Beispielen für den bewegten Stand, besonders auf der einen Schmalseite des Sargkastens (Fig. 44); es sind dieselben Motive, die auch in der statuarischen Plastik sich nun so großer Beliebtheit erfreuen. In Otto

Ludwigs Makkabäern preiſt der bekehrte Joel=Menelaus das freie Stehen mit
angezogenem Knie, das er von helleniſchen Götterbildern kennt: «das ſo weit
ſchöner iſt als unſer jüdiſch gemeines Stehn auf ſtraffem Bein». Auch dieſes
ſei ein altes Vorurteil, komme von dem Eigenſinn der Juden, mit dem ſie
ſich dem Strom der griechiſchen Bildung abgeſchloſſen, daraus alles abgeſtor=
bene Völkertum des Morgens neues Leben trinken müſſe. Nun, ihre «ge=
ſtreckte Kniezeit» hat die Kunſt der Griechen auch gehabt; ſie iſt von langer
Dauer geweſen und ſehr ſtark beeinflußt von jenem Schönheitsideal des Oſtens,
das die feierlich geſtraffte Haltung verlangt. Erſt mit dem Beginn der reifen
klaſſiſchen Kunſt ſind dieſe Begriffe als grundſätzlich erledigt zu betrachten.
Selbſt bei annähernd gleichmäßiger Gewichtsverteilung iſt das eine Bein im
Knie gebogen und macht den Eindruck, weniger ſtark belaſtet zu ſein. Und
ſchon dieſer leichte Schlag in die Kniekehle bringt die ganze Figur ins Rütteln,
und Hüften wie Schultern aus ihrer horizontalen Lage; es iſt nun Sache des
Rumpfes, mit den ihm ſelbſt innewohnenden Kräften ſich im Gleichgewicht
zu halten. Das Schauſpiel gewinnt natürlich an Reiz, da wo der Gegenſatz
zwiſchen den Funktionen von Stand= und Spielbein ſich verſchärft. Je weiter
der nur loſe aufgeſetzte Fuß des letzteren ſich nach vorne, nach hinten oder
ſeitwärts ſchiebt, um ſo lebhafter wird auch *der ganze Oberbau in Mit=
leidenſchaft gezogen*, und nun ſchwingt oft die Bewegung bis in die letzten
Endigungen des Körpergewächſes hinauf; ſelten, daß Hals und Kopf dem
allgemeinen Ziehen und Kreiſen widerſtehn. An der herrlichen Bronzeſtatue
des ſog. Idolino (Fig. 37) gibt es keine tote Stelle mehr; der linke Arm
hängt wohl untätig herab, aber nicht ſchlaff, ſondern frei pendelnd, und alle
Gelenke ſpielen.

Bei ſo weitgehender Lockerung des Organismus iſt es nur natürlich, daß
das einfache Daſtehen in vielen Fällen nicht mehr genügen will. Der Körper
hat das Bedürfnis, ſich *anſchmiegen* zu können, und das führt nun zu
jenen prachtvollen Gruppenbildungen, wo Figur an Figur ſich lehnt (Fig. 38),
die eine ſich in den Schoß der andern bettet. Immer häufiger geht die Kunſt
darauf aus, das Ding aus ſeiner Vereinzelung zu löſen und mehrere Ele=
mente zuſammenſchmelzen zu laſſen zum bewegten Ganzen. Wo es am
menſchlichen Partner fehlt, fängt ein tektoniſches Glied den ſchräggeneigten Leib
auf und dient ihm als Rückenlehne (z. B. Grabrelief der Ameinokleia); oder
der Rumpf ſinkt leicht in ſich zuſammen und ſucht ſich eine vorſpringende
Kante als Halt (Grabmal von Iliſſos, Klagefrauenſarkophag). Beſonders die
Motive des *ſeitlichen Anlehnens* — an Pfeiler, Säule oder Stamm —
haben der Plaſtik eine Fülle neuer Möglichkeiten gebracht. Dadurch, daß der
Körper nicht von ſeinen natürlichen Stützen allein getragen wird, daß sein
Gewicht ſich nicht bloß auf die Beine legt, ſondern auf einen feſten Gegen=
ſtand daneben, wird die Bedeutung der ſenkrechten Achſe völlig aufgehoben.

Es entſtehen reichere Rhythmen im Umriß des Ganzen, kühnere Kurven, ein ſo ſtarkes Ausbiegen und Hinüberneigen, wie es beim freien Stand allein nicht durchführbar wäre. Schon bei Polyklet und ſeiner Schule fängt es an, taſtend noch und unſicher; das vierte Jahrhundert gibt dann die vollkommene Löſung. Und hier iſt nun der Name desjenigen Künſtlers zu nennen, dem dies Problem des ſeitlich geſtützten Körpers die reichſte Förderung verdankt: Praxiteles. Sein Hermes lehnt ſich gegen einen Baumſtrunk, und der Kleine, der ſeiner Pflege anbefohlen iſt, hockt auf dem aufgelegten linken Arm. Die Beine des Hermes werden ſo zum Teil von ihrer Laſt befreit, die Stütze iſt als notwendiges Glied mit einbezogen in die Kompoſition, und aus dieſem Zuſammenwirken zweier tragender Kräfte ergibt ſich ein bewegliches, äußerſt reizvolles Wechſelſpiel. Geſteigert finden wir das alles in der Statue des ausruhenden Satyrs, indem hier die weiche Krümmung der Figur, noch beſonders betont durch die gewundenen Schrägen des umgehängten Fells und der Glieder, an einen leichtgeſpannten Bogen erinnert. Beim Apollon Sauroktonos endlich verzichten die Füße faſt ganz auf ihren Dienſt und ſind ſehr nahe zuſammengerückt: der Kontur der Statue iſt unten eng und ſchmal, weitet ſich dann, verengt ſich wieder, und wie ein Halm, der im Winde ſchwankt, wogt die Maſſe des Leibes hin und her. Das weibliche Gegenſtück dazu wäre die Hygieia der attiſchen Weihreliefs, die in ganz entſprechender Weiſe ſich gegen den Baumſtamm legt.

Wir dürfen davon abſehen, die verſchiedenen Typen einzeln durchzunehmen; gemeinſam iſt ihnen allen, daß nun auch der Arm als Stütze dient und damit aktive Funktionen übernimmt, die ihm bisher fremd geweſen ſind. Man kann jeder archaiſchen Statue beide Arme abſchlagen, ſie fällt deswegen nicht um. Jetzt aber ſehen wir auch die oberen Gliedmaßen oft ſo ſtark an der ſtatiſchen Aufgabe beteiligt, daß keines mehr entbehrlich ſcheint. Und daran liegt es nun, wenn der fragmentariſche Charakter bei einem Torſo der klaſſiſchen Kunſt viel ſchwerer ins Gewicht fällt als bei irgend einem älteren Werk in entſprechend verſtümmeltem Zuſtand. Es iſt aber auch klar, daß ein ſo energiſches Mitarbeiten des Oberkörpers in ſeitlicher Richtung (die dritte Dimenſion ſpielt hier kaum eine Rolle) eine gewaltige Bereicherung des Geſamtbildes bedeuten muß.

Klingt es affektiert, wenn von einer bewegten Bewegung geſprochen wird? Wir finden keinen treffenderen Ausdruck, um das Beſondere zu bezeichnen, was dieſe Zeit am Spiel der Körperfunktionen vor allem zu feſſeln ſcheint. Nicht als ob man nach Augenblicksbildern von jäher Heftigkeit Verlangen trüge, im Gegenteil. Wie eine Hand mit ruhiger Geſte die Spende gießt, aus erhobenem Salbgefäß langſam die Tropfen niederfallen läßt, den Schleier zieht, an der Schleife der Sandalenriemen neſtelt, läſſig die Siegerbinde um die Locken windet oder eine Halskette umlegt (Fig. 50): aus der

leiſeſten Regung kann eine Schönheit hervorgezaubert werden, welche das ganze Bild durchſtrahlt. Und eigentlich niemals wird der Höhepunkt des Geſchehens aufgeſucht — wo die Bewegung gleichſam für einen Augenblick ſtillſteht, wie beim myroniſchen Diskoswerſer —, ſondern das An- und Abſchwellen derſelben. Für die Siegerſtatue eines Athleten (Diskoswerfer, Vatikan) wählt man jetzt ſtatt des Motivs des Wurfes einen an ſich belangloſen Zug der Vorbereitung. Der Zuſchauer ſoll darauf achten, wie der Körper ſich aus der Ruhe löſt und allmählich in Bewegung übergeht. Reizvoller als das Schreiten ſelbſt iſt der Anſatz dazu, das Zurechtſchieben des Mechanismus, wobei das Tempo nicht etwa den Ausſchlag gibt: es kann ein getragener Gang ſein, ſchleppend und ſchleichend, oder behende, leicht, auf federnden Sohlen. Kommt es aber zu ſtürmiſcher Eile, ſo wirbelt alles gleich einer lodernden Flamme auf; beim Galopp berühren die Pferde den Boden kaum, das Tanzen nimmt den Charakter des Schwebens an. Doch auch hier iſt es ſtets auf das Vergängliche abgeſehen, und jede Bewegung wechſelt eine neue aus. Keine andere Kunſt hat das einfache Motiv des Schaukelſpiels zu ſo brillanten Wirkungen benützt: das Auge erlebt die rhythmiſche Schwingung mit, die hin- und hergeht wie das Pendel der Uhr.

Für das Schweben ſelbſt hat man erſt jetzt den überzeugenden Ausdruck gefunden, und wohl nichts kennzeichnet ſo anſchaulich das Wollen des neuen Stils wie die großartige Sicherheit, mit der ſich die menſchliche Figur in der Höhe bewegt. Von jeher hat das Flugproblem die griechiſche Kunſt beſchäftigt; allein wie unendlich naiv muten die älteren Verſuche an: die Niken und Harpyien und Gorgonen, Perſeus mit ſeinen Siebenmeilenſtiefeln, im geſpreizten Knielaufſchema des Archaismus. Sprungweiſe, in mächtigen Sätzen geht die Reiſe durch die Luft, und das Abſtoßen vom Boden geſchieht mit einem jähen Ruck, wie wenn ein Gummiball von harter Unterlage abprallt. Die Geſtalten werden gleichſam durch den Raum geworfen. Noch der frühklaſſiſchen Kunſt will ein wirkliches Fliegen nicht glücken; ſie hängt den Körper an imaginären Fäden wagerecht auf, mit zurückgebogenen Beinen, doch glaubhaft wirkt das nicht. Nun aber wird eine Löſung gefunden, die es dem gefiederten Leib geſtattet, mühelos und dauernd ſich in der Schwebe zu halten. Und alsbald wimmelt es von niedlichen Eroten und jenen Flügelmädchen, die den Sieg bedeuten; loſe gaukelnd treiben ſie einher, gleich Blumenſamen in den Winden. Wo immer Athena ſich zeigt, zu ihren Häupten muß die kleine Begleiterin flattern, auch in den Parthenongiebeln fehlt ſie nicht. Dem Paionios aber iſt mit der überlebensgroßen Marmorſtatue ſeiner fliegenden Nike gelungen, was vordem noch keinem gelang: vom luftgeſchwellten Mantel, von ſachte wiegenden Schwingen getragen, gleitet die Hehre langſam herab. Noch berühren ihre Füße den Boden nicht; ein Adler ſchießt unter ihr weg und ſtellt ſo die Verbindung mit der ſchlanken Baſis

dar, die ihrerseits wieder hoch über die ganze Umgebung hinausragt und das Kind einer kühnen Phantasie der lichten Bläue in die Arme legt. Wenn hier schon der Vogel des Zeus, einfach durch sein Dazwischenfahren, die Göttin vom Boden trennt, so traut die weitere Entwicklung ihm noch ganz andere Dinge zu, und in einer Erzgruppe, die Leochares geschaffen, sehen wir den jugendlichen Ganymed, vom Adler gewaltsam entführt, geradeswegs in den Himmel schweben.

Das Werk des Leochares gehört der Übergangszeit zum Hellenismus an; es ist das letzte Wort, das die klassische Kunst zum Thema der überirdischen Bewegung zu sagen hatte. Man darf dabei nicht nur an die vereinzelten plastischen Versuche denken, in welche der Zufall uns Einblick verschafft. Die Kunst des fünften und vierten Jahrhunderts ist andauernd mit diesen Fragen beschäftigt, und ihre Einbildungskraft bevölkert den ganzen Luftraum mit den beschwingten Geschöpfen der Geisterwelt. Auf den Bildern der weißgrundigen Lekythen umschwirren die schimmernde Stele winzige Seelchen von schemenhafter Gestalt: gleichsam eine Personifikation der Moderluft, die über Gräbern zittert. Hoch oben auf First und Ecken der Tempeldächer (Delos, Epidauros) regen Niken und Windgötter ihre Schwingen; die Figuren haben nicht mehr das starr Stabile, das den streng symmetrischen Silhouetten archaischen Akroterschmucks eignet; sie gleichen vielmehr Schmetterlingen, die zu kurzem Aufenthalt nur sich auf die Blume niedersenken. Am Nereidenmonument von Xanthos tanzen die Meermädchen leise über schaukelnde Wellen hin (Fig. 39). Auch am Himmelsgewölbe wird es lebendig; das Auge folgt dem Wandel der Gestirne, den Bewegungen der Sphärenwelt. Die Malerei hat diese Dinge aufgebracht, auf Vasenbildern treffen wir sie häufig, aber auch die Skulptur macht sie ihren Zwecken dienstbar. Was die Kunst anderer Zeiten durch gewissenhafte Schilderung des Naturvorgangs selber auszudrücken sucht, wird hier in menschliches Tun übersetzt. Der Sonnengott treibt das Gespann seiner schnaubenden Renner empor, und seinem Glanze muß Selene weichen; still lenkt sie ihr Tier talwärts, um in den Fluten des Okeanos zu verschwinden. Meist handelt es sich hier um Begleitmotive, sie rahmen eine Szene des Mythus ein. Indessen gibt es auch Gemälde, die lediglich das Geschehen am Firmament zum Vorwurf haben; dann wird auch die flüchtige Morgenröte mit aufgenommen und das Gewimmel der Sterne, die beim Nahen des Tages eilig sich von dannen machen; als badende Knaben stürzen sie sich kopfüber ins Meer, tummeln sich ein Weilchen noch im Gischt, tauchen unter und sind fort.

Niemals wieder ist die Bewegtheit des Unendlichen mit so schlichten Mitteln in sinnlich klare Formen aufgefangen worden. Es gibt keinen Stillstand, alle Elemente sind im Fluß. Kein Wunder, daß nun auch auf Erden nichts mehr in stumpfer Ruhe verharren mag. Was vordem gebannt und gefesselt war,

lechzt nach Befreiung. So geſchieht es nun auch zum erſtenmal, daß das Gewand ſich ſelbſtändig macht, ſeine eigenen Wege geht; es löſt ſich von der plaſtiſchen Grundlage, von Rumpf und Gliedern. Je mehr aber dieſe ihrer Umhüllung entledigt werden, um ſo mehr erſcheinen die Stoffmaſſen zu tätigem Leben erweckt. Immer wieder macht der Chiton den Verſuch, von Schultern und Bruſt herabzugleiten (Parthenonfries und Giebel, Schutzflehende Barberini, ſog. Genetrix und viele Statuen von Göttinnen). Während jedoch ſpäter, in der helleniſtiſchen Periode, dieſe Entblößung des Oberkörpers unzweifel= haft realiſtiſchen Abſichten entſpricht und den ſinnlichen Reiz von Haut und Fleiſch zur Geltung bringen will, ſammelt ſich hier das Intereſſe auf die Ge= wandbewegung als ſolche; wie das Tuch ſich ſinken läßt und ins Rutſchen gerät: das iſt der Vorgang, welcher das Auge in erſter Linie feſſelt. Und dann berauſcht es ſich recht eigentlich am Anblick der vom Körper befreiten Gewandpartien, die flatternd und wehend weithin den Raum durchziehen. In archaiſchen Darſtellungen, auch in frühklaſſiſchen noch, werden freie Tuch= enden ſchlaff hängend wiedergegeben oder ſchräg abſtehend, doch ſo ſteif und gerade, als ſeien ſie künſtlich geſtärkt. Nun aber wühlt es überall in Schleiern, Mänteln und Röcken; ſie werden vom Lufthauch erfaßt, gehoben und gebläht. Oft genug iſt dieſe Unruhe äußerlich in keiner Weiſe bedingt und bisweilen ſteht ſie in auffälligem Widerſpruch zur Situation: allein es wird nun eben gern geſehen, wenn ſelbſt bei vollkommen ruhiger Haltung das langwallende Kleid klatſchend um die Beine ſchlägt, wie das Fahnentuch um die Stange. Es handelt ſich hier um Eigenbewegungen des Gewandes, die einfach aus der Freude an der belebten Stoffmaſſe zu erklären ſind.

Mit dem Aufpeitſchen des Gewandes zu ſtürmiſcher Bewegung ver= folgt dieſe Kunſt einen doppelten Zweck. Einmal kommen ſo Bilder von großartigſtem maleriſchem Reichtum zuſtande, indem die vom Körper los= geſchälten und hinter ihm ausgebreiteten Flächen der figürlichen Erſcheinung eine bedeutende Folie ſchaffen. Gewiß hat die Malerei als erſte dieſe Wir= kungen ausprobiert, dann aber finden ſie Eingang auch in Reliefkunſt und Rund= plaſtik. Die Mädchen vom Nereidenmonument (Fig. 39) und die Tempel= akrotere von Delos, die Nike des Paionios und die laufende Frau im Oſtgiebel des Parthenon, ſie alle laſſen vor dem Dämmerſchatten dieſes beweglichen Hintergrunds, den tiefe Färbung noch verſtärkt haben muß, die Pracht des blühenden Leibes in lichtem Glanz erſtrahlen. Auch das vierte Jahrhundert verzichtet nicht auf dies Spiel mit kräftigen Tonkontraſten, wie die Skulpturen vom Asklepieion zu Epidauros, die Leda des Timotheos (?) und zahlreiche Terrakotten beweiſen. Die Flächenkunſt aber bedient ſich der flatternden Mäntel und Gewandzipfel in weiteſtem Umfang zur Füllung und Belebung des Bildraums. Die Bewegungen ſtreben auseinander, es iſt kein einheitlicher Zug; aber wo das Geſtöber einmal ausſetzt, wie in der Jagd=

szene des Satrapensarkophags (Fig. 45), wirkt diese plötzliche Windstille höchst sonderbar, das Auge vermißt die gewohnte rauschende Begleitung und tastet im leeren Feld. Gegen die flächige Anlage des Ganzen erhebt sich aber bis zuletzt kein Widerspruch. Das Tuch breitet sich fast ganz in der Ebene aus, höchstens daß es sich, einem gespannten Segel vergleichbar, in leichter Krümmung rückwärts wölbt. Der Unterteil eines weiten Rockes schlägt nach beiden Seiten auseinander; niemals begegnen wir jener heftigen Ausnutzung der dritten Dimension, ohne die der Hellenismus keine Bilder schaffen mag. Wohl wechseln gern tiefgehöhlte Faltentäler mit stark vorspringenden Graten; allein die Massen sollen sich nicht zu quirlender Bewegung verdrehen, es bleibt beim einfachen Nebeneinander von Dunkel und Hell.

Ein zweites Moment, das zur Lockerung der Gewandmassen führen mußte, ist das Verlangen nach dem Liniengewoge von Rändern und Falten. Die Umrisse verlaufen in welligem Zug. Den nervös zuckenden Kontur des hellenistischen Stils, die zackig zerrissenen Säume und die knitterigen Brüche der Fläche hält sich der klassische Geschmack noch fern. Nur was in weichen Kurven geht und in schwellendem Bogen, ist schön. Das gilt auch für die Innengliederung des Gewands. Man nennt das «Falten», indessen auf überzeugende Wiedergabe des Stofflichen kommt es dieser Kunst bei ihrer Strichgebung nicht an. Die Wirklichkeit kennt solche Falten nicht, so dichtgedrängt, so endlos langgezogen, schmiegsam und schmelzend weich. Als sei das Kleid entfasert oder aus eitel Sonnenstrahlen gewoben, spielt es bald nur als zarter Hauch um die Formen herum, bald klebt und preßt es sich an, wie ein dünnes Tuch in angefeuchtetem Zustand es etwa zu tun vermag, und der Akt wird völlig sichtbar unter dem Gewand, das keine Decke mehr und nur scheinbar eine Hülle ist. Seine Rolle im Kunstwerk besteht vielmehr darin, den optischen Reichtum der figürlichen Darstellung durch die Bewegungen eines flüssigen Lineaments nach Möglichkeit zu steigern. Die Richtung der Linien selbst kümmert sich um das Gesetz der Schwere nicht und überhaupt wenig um die Ergebnisse sinnlicher Wahrnehmung. Man hat nicht unrecht, wenn man angesichts der Parthenonskulpturen mit ihrem wirklichkeitsfremden Faltensystem von einem «idealen» Gewande spricht.

Es gibt nur die eine Vorschrift, der jede Art von klassischer Gewandstilisierung ausnahmslos sich fügt: beweglich müssen ihre Striche sein. Man duldet keine leblos hängenden Massen, und niemals hat die Vertikale jene harte Geradlinigkeit, die noch für die unmittelbar vorausgehende Kunst der Ausdruck für Macht und Größe war. Wo dem Gefälle kein äußeres Hindernis sich in den Weg stellt, rieselt es gleich fließenden Wassern den Leib herab, und bei jenen schalartigen Mäntelchen, welche die Männer gern um die nackten Schultern tragen, beben die Furchen wechselnd hin und her. Lehrreich ist ein Vergleich der Anakreonstatue mit dem Oinomaos aus dem

olympischen Ostgiebel: dort die großzügige Ruhe in Körperhaltung und Überwurf, hier dieselbe lockere Weichheit im unsicheren Stand wie im schaukelnden Zug der Fältelung. Auch schräg läßt man gerne die Falten laufen, und im gegürteten Rock schieben sie sich zum Fächerbündel zusammen, das dann unterhalb des Gürtels in umgekehrter Richtung wieder auseinanderstrahlt. Aber mehr als alles andere liebt diese Zeit den runden Schwung, und wenn irgendwo die Bezeichnung «Faltenwurf» berechtigt erscheint, so ist es hier der Fall. Die Kurven sind einzeln hingestreut: verirrte Halme, die lose am Boden treiben; dann wieder sammeln sie sich zum Strom, um machtvoll rauschend die Formen zu umspülen (Fig. 38). Ein Prachtbeispiel: die «Sandalenbinderin» der Nikebalustrade, deren gebückte Gestalt von ziehenden Linienfäden völlig eingesponnen wird. Launisch genug geht es bei diesem Spiel oft zu, und um die Jahrhundertwende kommt eine Stilrichtung zum Wort, wo das krause Gefält merkwürdig an die Liniensprache der spätgotischen Kunst erinnert. Allein die Bewegung mag noch so heftig wirbeln und kreisen, sie artet nie zum Strudel aus, der in die Tiefe zieht, alles geschieht an der Oberfläche. Um bei dem Bilde zu bleiben: das Gewand gleicht dem Wasserspiegel, den in jagender Hast ein Windhauch schürft.

Von diesem entfesselten Leben wird nun alles natürliche Gewächs erfaßt. Man achte auf die Bewegung des Haars. Da schildert uns ein Vasengemälde (Stamnos in Neapel) den Taumel einer nächtlichen Dionysosfeier bei Fackelschein: die begeisterten Weiber umtanzen das Götterbild und schütteln in wilder Ekstase ihre Lockenpracht. Die Szene kommt ähnlich bereits auf einer Vase des ausgehenden Archaismus vor (Hieron-Schale, Berlin), und auch da schon wallen die langen Strähnen unstet umher; nur ist jede einzelne sauber ins Ornamentale umstilisiert, während sie hier frei und ungebärdig lodern und flackern. Nun aber der Kontrast dazu: es ist eine unter den Frauen, die in ruhiger Haltung, den Trank kredenzend, am Opfertisch steht; ihr aufgelöstes Haar hängt schlicht herab, schmiegt sich an Hals und Schultern. Und da sieht man ganz deutlich, wie das Haar fließt, lang und glatt, in weichen Wellen. Die Malerei hat es leicht, mit breiten Pinselstrichen diesen Schleichwegen der Locken nachzugehen, und für eine Weile wird die Gliederung des Haars in flüssigen Striemen zur Manier. Aber zu gleicher Zeit versucht auch die Rundplastik mit ihren Mitteln den gleichen Eindruck zu erwecken (Statue des Ares Borghese). Daß für Mähnen und Schweife der Pferde dasselbe gilt, versteht sich von selbst. Ein Wort dürfte noch die Bildung der Flügel verdienen. Die archaische Kunst krümmt den Fittich sichelförmig, aber so starr und als einheitliche Masse fest umrissen, daß er unbeweglich dasteht wie die Mondsichel am Himmel. Der klassische Stil (vgl. Fig. 40) bedarf des krampfhaft gespannten Bogens nicht; auch bei leisester Schwellung wird sich der Beschauer

überzeugen können, daß der Flügel geſchmeidig ſich auseinanderlegt und ſämtliche Federn ſich ſträuben.

Zum erſtenmal wieder, ſeitdem jene muntere Unmittelbarkeit der kretiſchen Frühkunſt verwelkte, wird die Pflanze als ein frei treibendes Geſchöpf empfunden. Es rauſcht im Schilf, wenn Charons Nachen ans Ufer ſtößt, die langen Stengel ſchwanken. Daß die klaſſiſche Kunſt auf landſchaftliches Beiwerk im allgemeinen wenig Wert legt, iſt wohl wahr. Aber wo einmal ein Baum in das Bild aufgenommen wird, aus ſachlichen Gründen, iſt nichts mehr von der ornamentalen Verzaubertheit zu ſpüren, die alle archaiſche Zeichnung beherrſcht; wohlig breitet er ſeine Äſte aus, und Zweige und Blätter müſſen ſich recken und regen. Selbſt in tektoniſcher Verwendung erſcheint die pflanzliche Form belebt; und wenn wir die lange Reihe der Lekythenbilder mit Szenen am Grabmal durchgehen, werden wir oft genug im Zweifel gelaſſen, ob es beim Akanthoskranz der Stele um künſtlichen Schmuck ſich handelt oder um natürlich wucherndes Kraut. Zwanglos ſpielen die blumigen Ranken der Gewandmuſter über die Fläche hin; man hat dafür den ſehr bezeichnenden Ausdruck «Verlebendigung des Ornaments» geprägt. Es iſt auch auf die einfachen Rahmenmotive aus vegetabiliſchen, aber rein abſtrakt empfundenen Formen anzuwenden, und unter dieſem Geſichtspunkt verdient das ſchmale Band mit ſchrägliegenden Palmetten, wie es der großartige Krater in Bologna mit dem Beſuch des jugendlichen Theſeus auf dem Meeresgrunde zeigt (Fig. 40), noch ein beſonderes Wort. Das Bild ſelbſt ſchildert uns das Leben in Poſeidons Reich; allein die ewige Unraſt der Flut, wo Welle ſich auf Welle legt, iſt auch in dieſen ornamentalen Fries gedrungen, und das geheimnisvolle Rauſchen, das aus den Tiefen der Muſchel zu uns ſpricht, hier hat es ſich in ſtrömende Linien umgeſetzt. Es iſt nicht die kraftſtrotzende Bewegung, wie ſie das naturaliſtiſche Rankenwerk des ſpäteren Barockſtils liebt: mit derſelben weichen Anmut, mit der die beiden Meermädchen ſich aneinander ſchmiegen, neigt jede Palmette ſich ihrer Nachbarin zu und drückt ſie ſchmeichelnd nieder. Von dieſem ſymboliſchen Ausdruck der bewegten Ruhe ſchaue man jetzt nochmals zurück auf jenes leiſe Schwellen der architektoniſchen Glieder, von dem wir ausgegangen ſind: der Kreis hat ſich geſchloſſen.

In der Tat, bei ſolchen Feſtſtellungen könnte man es bewenden laſſen und einen Strich unter dieſen Abſchnitt ziehen. Alles was im bisherigen unter dem Begriff der «Bewegtheit» zur Sprache kam, weiſt nach demſelben Pol, und es iſt nichts dagegen zu ſagen, wenn jemand das geſamte Stilphänomen aus rein optiſchen Bedürfniſſen erklärt haben möchte. Ja man kann noch weiter gehen, die Sache auf das Gebiet der Stoffwahl ausdehnen und die ausgeſprochene Vorliebe für bewegtes Geſchehen überhaupt, welches die klaſſiſche Kunſt beherrſcht, den gleichen Tendenzen zuſchreiben. Es iſt, als

sei dem Menschen erst jetzt die schwungvolle Schönheit entfesselter Leidenschaften aufgegangen; schon seiner augenfälligen Reize wegen hat man alles Sprühende, Tumultuarische so gern: feurig sprengende Rosse und Wagen in rasender Fahrt, hitzig erregte Jagd- und Kampfszenen, ekstatische Tänze. Das Motiv des Frauenraubs ist auch der archaischen Kunst nicht fremd (vgl. die Giebelgruppe aus Eretria, Fig. 25, und die Bemerkungen dazu auf Seite 76), aber so wie es jetzt der Maler Meidias behandelt (Fig. 35: Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren), hat es ein völlig verändertes Aussehen bekommen; der Sturm wühlt in Haaren und Gewändern, und die fiebernde Aufregung des ganzen Vorgangs versetzt die Elementargewalt des erotischen Drangs klar und überzeugend in die Sichtbarkeit. Und doch kommt man mit der einen Formel nicht aus, wenn es sich darum handeln soll, Stoff und Stimmung der klassischen Kunst zusammenfassend zu charakterisieren. Schon rein zahlenmäßig überwiegen sogar die Denkmäler, die weiter gar nichts geben als das einfache Beisammensein mehrerer Figuren; es sei bloß an die Masse der Grabreliefs erinnert und an die Interieur- und Friedhofsszenen der Gefäßmalerei. Das oben besprochene Vasenbild, das die Ankunft des jungen Theseus bei Amphitrite und Poseidon zum Inhalt hat (Fig. 40), erzählt die Geschichte im gedämpftesten Adagio, die begehrliche Geste des Knaben ist die einzige starke Bewegung im ganzen Bild. Die Gottheiten sehen dem kecken Eindringling in vornehmer Gelassenheit entgegen, die zuschauenden Mädchen verhalten sich ganz ruhig, leise und schüchtern nur rührt die Letzte an ihr schmuckes Tympanon. Was hier vor sich geht, mit der lautlosen Feierlichkeit eines großen Wunders, will nicht nur durch den Sehapparat aufgenommen sein, sondern mit den feinsten Nerven des Gefühls; denn es ist ein inneres Leben, das durch die stille Runde rieselt. Und hat man nicht die Empfindung, als ob die vielen glänzenden Augensterne — um ein Dichterwort anzuführen — miteinander «eine stumme, aber fließende Sprache» reden?

In einer Unterhaltung zwischen Sokrates und Parrhasios, die Xenophon (Memorab. III 10, 1) uns aufgezeichnet hat, werden Ziel und Grenzen des künstlerischen Schaffens erörtert. Nicht nur das Äußere der körperlichen Erscheinung, heißt es da, sei darstellbar und darstellenswert, sondern auch das Innere des Menschen, Charakter und Gemüt. Die Seele spreche durch das Auge, die Züge des Gesichts geben ihre geheimsten Regungen preis, und alles das lasse sich auch malen. Die ganze Auseinandersetzung ist im Wortlaut breiter und umständlicher, als hier angedeutet wird, und der Rede kurzer Sinn mag dem modernen Leser selbstverständlich und fast banal erscheinen. Allein man wolle nicht übersehen, es ist das erstemal in der Geschichte der Menschheit überhaupt, daß das Verlangen nach dem Ausdruck des Geistigen in klaren Worten an die bildende Kunst gerichtet wird. Der Maler Parrhasios, dessen Stärke gerade in der Schilderung seelischer Vorgänge gelegen zu haben

ſcheint, ſteht vor der Sonnenklarheit der Gedanken, welche der Philoſoph mit dialektiſcher Schärfe ihm entwickelt, wie geblendet da; unbewußt hat er ſein Schaffen immer ſchon nach dieſer Richtung gehen laſſen. Aber was hier zwiſchen zwei Großen in der Theorie gefordert und formuliert wird, iſt praktiſch bereits Gemeingut der ganzen Zeit: die ſeeliſche Bewegtheit im Spiegel der Kunſt. Es iſt ein vereinzeltes Vorkommnis, und doch überraſcht es weiter nicht, wenn wir auf dem ſchlichten Bild einer attiſchen Lekythos einem weinenden Mädchen begegnen, wo ſich der Schmerz nicht bloß in Haltung und Geſte, ſondern auch in den Mienen verrät. Denn im allgemeinen kann man ſagen, daß ſich die künſtleriſche Tätigkeit nun unausgeſetzt um jene Dinge müht, die nicht greifbar ſind; neben dem Problem der Form iſt es ſtets das zarte Weben einer bewegten Stimmung, was die bildende Phantaſie beſchäftigt. Die Kunſt in der erſten Hälfte des vierten Jahrhunderts vollends beherrſcht mit erſtaunlicher Sicherheit die ganze Stufenleiter des Empfindungslebens von leiſer Wehmut und verträumter Sehnſucht bis zur Glut der Leidenſchaft, die heiß und feurig aus dem Auge lodert: vom lyriſchen Sentiment eines Praxiteles bis zum dramatiſchen Pathos eines Skopas.

Man hat behauptet, die griechiſche Kunſt ſei niemals ſo ſehr «Ausdruckskunſt» geweſen wie in dieſer Periode, und in gewiſſem Sinne iſt es wahr. Freilich will hier unter Beſeelung etwas anderes verſtanden ſein, als was der Hellenismus darunter verſteht. Wer mit der Erinnerung an den geſteigerten Affekt der jüngeren Antike vor die klaſſiſchen Denkmäler tritt und in den Köpfen des Orpheusreliefs das mimiſche Leben vermißt, dem iſt ſchwer etwas einzuwenden. Nicht im Zucken der Geſichtsmuskeln ſucht dieſe Kunſt den Ausfluß ſeeliſcher Bewegung, und auch das Spiel der Augen iſt bloß ein Moment zweiter Ordnung oder doch nur eines unter gleichwertigen Wirkungsmitteln. Es will beachtet ſein, daß Sokrates mit allem Nachdruck das Eingreifen der Gebärdenſprache verlangt und dem beſeelten Blick als entſcheidende Faktoren Haltung und Bewegung des Körpers zur Seite ſtellt. Auf den Gedanken, das Antlitz allein oder einen willkürlich begrenzten Leibesausſchnitt zum Schauplatz von Gefühlsregungen zu machen, wäre die klaſſiſche Kunſt niemals verfallen, und jene Form der Büſte mit momentaner Kopf- und Blickrichtung, wie ſie die römiſche Kaiſerzeit für ihre Porträtdarſtellungen gern verwendet, hätte ſie als eine organiſche Unmöglichkeit und als äſthetiſches Unding abgelehnt. Nur die Menſchengeſtalt als Ganzes beſitzt eine wirkliche Ausdrucksfähigkeit; ſie behält ſie auch da, wo das Geſicht verhüllt oder abgewendet erſcheint. Es hat aber auch kaum eine andere Kunſt gegeben, welche dem Inſtrument des beweglichen Körpergewächſes Töne von ſo unmittelbar ergreifender Gewalt zu entlocken vermocht hätte wie dieſe hier. Alle Linien ſind den Gefühlsvorgängen dienſtbar gemacht, und jede Bewegung

ſpricht. Das Orpheusrelief (Fig. 41) hat ein beſtimmtes Ereignis der Sage zum Inhalt, doch iſt die Szene aus dem engen Gehege des Sonderfalls ins Typiſche und Allgemeine entwickelt, das immer wieder das ſterbliche Geſchlecht in ſeinen Tiefen aufzuwühlen pflegt. Die Trennung der Liebenden durch den Tod in dem Augenblick, wo die Zuneigung den höchſten Grad der Innigkeit erreicht und alles um ſich her vergißt. Schon im Umriß der Gruppe iſt der ganze Zauber der bebenden Stimmung zu ſpüren: wie die beiden Körper einander entgegenwogen, wie Eurydikes Hand mit der Schulter des Gatten verſchmilzt. Und wäre die Geſichtspartie zerſtört, ſo ließe aus der Neigung der Köpfe allein ſich ſchon erraten, daß hier das Auge auf den Grund der Seele des anderen taucht. So wie der Sänger mit einer Zartheit ohnegleichen das Tuch vom Antlitz ſeines Weibes hebt, ſo werden in dieſem Bild von den letzten Geheimniſſen des Menſchentums leiſe die Schleier weggezogen. Wohl iſt das Relief die feſſelndſte Leiſtung elegiſcher Stimmungsmalerei, indeſſen wird man in der attiſchen Grabmalkunſt, die im Schatten des Parthenon aufgewachſen iſt, Verſuchen ähnlicher Art überall begegnen. Nun iſt es gewiß nicht Zufall, daß dieſer innere Reichtum zu gleicher Zeit erwacht, wo auch die äußere Geſtalt — Gerüſt und Gefüge des architektoniſchen Denkmals ſowohl wie Bau und Gebaren aller figürlichen Erſcheinung — ſich den Feſſeln ſtarrer Ruhe für immer zu entwinden ſucht. Das Drängen eines bewegten Seelenlebens und die Sehnſucht des Auges nach bewegter Form, ſind ſie nicht beides Triebe aus derſelben Wurzel?

2. Schönheit.

Der tiefgreifende Stilwandel, der innerhalb des fünften Jahrhunderts ſich vollzieht, verrät ſich nun auch in anderen Dingen, die aus dem neuen Formenideal allein nicht zu erklären ſind. Man meidet nicht nur alles Harte, Spröde, Ungelenke und erſetzt es durch Weichheit, Fülle und Beweglichkeit: man flieht auch alles äſthetiſch Unſchöne, alles, was rein phyſiſch oder in übertragener Bedeutung häßlich iſt. Dieſe Scheu vor dem Widerwärtigen mußte zur entſchiedenen Abſage an jenen Realismus führen, wie er zu anderen Zeiten auch die Kunſt der Griechen und oft auf lange Dauer hin beherrſcht. Es iſt dies nicht ſo zu verſtehen, als ob man dem Rauhen und den Dunkelheiten des Lebens in weitem Bogen ausgewichen ſei; vielmehr handelt es ſich um die grundſätzliche bewußte Veränderung deſſen, was als abſtoßend oder verletzend empfunden wird, im Sinne einer erträumten, von Schlacken und Flecken gereinigten Exiſtenz.

Wenn wir eine Kopfvignette wählen dürften für dieſen Abſchnitt unſerer Darſtellung, der vom klaſſiſchen Schönheitsbegriff handeln ſoll, ſo müßte es eine Abbildung der Meduſa Rondanini ſein. Dieſe einſt von Goethe

aufs höchste bewunderte Marmormaske (jetzt in der Münchener Glyptothek) ist im Stile des ausgehenden fünften Jahrhunderts gehalten und geht zweifellos auf ein Original aus jenen Tagen zurück. Hier hat die reife klassische Zeit ihrer Vorstellung von erschütternder Naturgewalt den vollkommensten Ausdruck geschaffen. Dies will um so mehr betont sein, als das Bild der Gorgo Medusa zu jenen Problemen gehört, welche die griechische Kunst seit ihren frühesten Anfängen unausgesetzt beschäftigt haben; bedeutet es doch, wie Heinrich Brunn in seiner geistvollen Würdigung des Denkmals mit Recht bemerkt, die älteste Idealbildung dieser Kunst und ist «wie kaum eine andere, eine reine Schöpfung der Phantasie ohne Zugrundelegung eines ‚Wirklichen', und ebenso, weit mehr als andere, schon in formaler Beziehung ein Werk künstlerischer Abstraktion». Gerade deshalb muß die selbstherrliche Willkür in Erstaunen setzen, womit dieser Künstler die festgewurzelten Begriffe einer jahrhundertealten Überlieferung ausreißt und beiseite wirft. Es ist hier alles neu und frei erfunden. Eine halbtierische Fratze war das Gorgonenantlitz einst (siehe Fig. 16), von breitgequetschten Verhältnissen und mit weitgeöffnetem Riesenmaul, aus dem zwischen fletschenden Hauern die Zunge frech heraushing, mit wütenden Glotzaugen und gerunzelter Stirn, umstarrt und behangen mit eklem Gewürm. Was irgend die Natur an Abschreckendem und Gräßlichem aufzuweisen hatte, war vereinigt in dieser Verkörperung des Entsetzens, dessen bloßer Anblick das Blut gefrieren machen und alles Leben versteinern soll. Daß diese Idee als solche schon der abgeklärten Gesinnung der neuen Zeit von Grund aus widerstreben mußte, bedarf keiner Versicherung, und es fällt denn auch auf: die Enthauptung der Meduse, das ganze Gorgonenabenteuer, einst ein Paradestück der monumentalen Kunst, ist zwar nicht spurlos von der Bildfläche verschwunden, kommt aber doch äußerst selten vor. Und was ist aus dem Sinnbild des Grauenhaften selbst geworden? Den phantastischen Aufputz finden wir beschränkt auf zwei kurze Kopfflügel und die beiden Schlangen, die lose verknotet das Gesicht umrahmen; das letztere ist rein menschlich und völlig unberührt von jeder gewaltsamen Verzerrung. Allein auch die oft vorgetragene Erklärung, daß die Grimasse bestialischer Wut nun durch die regungslose Todesstarre verdrängt sein soll, erscheint uns nicht am Platze. Wenn der im vorhergehenden gemachte Versuch einer allgemeinen Stilanalyse das Richtige getroffen hat, so braucht die Frage nun nicht weiter erörtert zu werden, ob das hier als gebundene und starre Form oder als lebendige und bewegte anzusprechen sei. An diesem Kopf ist, seiner Symmetrie und dekorativen Bedingtheit zum Trotz, alles Leben und Bewegung, vom weichen Geschlinge der schlüpfrigen Schlangenleiber und dem Wogen und Wehen des Haares bis zur unendlich zarten Modellierung des fleischigen Gesichtes und der geöffneten Lippen. Der Eindruck des Unheimlichen ergibt sich hier gerade aus dem rätselhaften Fluidum

einer verhaltenen Erregung; man fühlt ſich erinnert an das geheimnisvolle Treiben der Waſſerwelt, das unter dünner Eiſesdecke ſpielt. Und nun iſt dieſes Marmorgeſicht bannend und feſſelnd zugleich, drohend und doch von einer unbezwinglichen Anziehungskraft: weil ſeine Züge ſchön ſind, zuſammengeſtimmt nach den Geſetzen vollendetſter Harmonie.

Wir haben die Erſchaffung eines neuen, vom archaiſchen grundſätzlich verſchiedenen Gorgonenideals eine kühne künſtleriſche Tat genannt. Indeſſen, als vereinzelte Kundgebung eines individuellen Geſchmackes wäre ein Akt von derart umwälzender Wucht ſchlechterdings undenkbar, hätte er nicht dem veränderten Empfinden der Allgemeinheit entſprochen. Es ſetzt ein ſtillſchweigendes Übereinkommen mit der Zeitſtimmung voraus, die von den alten Greuelbildern nichts mehr wiſſen will. Wenn Pindar in der zwölften pythiſchen Ode vom Haupt der Meduſe «mit den ſchönen Wangen» ſpricht, ſo muß dieſer Wandel im Vorſtellungsleben ſich damals ſchon vollzogen haben. Der ſchrecklichſte der Schrecken iſt nicht mehr das entſtellte, ins Tieriſche erniedrigte Geſchöpf, ſondern der Menſch in ſeinem Wahn und unter dem Zwang verderblicher Triebe; und die Gefahr iſt um ſo gewaltiger, je geſchmeidiger ſie ſich hinter berückender Form verbirgt. Nur was der menſchlichen Schönheit teilhaftig iſt, hat überhaupt die Macht, auf Menſchen Reiz und Zauber auszuüben. Die Idee iſt groß und neu, und in dieſer Reinheit iſt ſie nur dem Griechentum der klaſſiſchen Periode eigen. Und ſie will auch berückſichtigt ſein, wenn man nun verfolgt, wie die Welt der Dämonen ausnahmslos und in allen ihren Zweigen die Umwandlung ins Menſchliche durchzumachen hat. Es wird nicht verlangt, daß die Merkmale tieriſchen Urſprungs verſchwinden; gerade auf eine Verſchmelzung möglichſt heterogener Elemente kommt es der klaſſiſchen Kunſt bei ihren Fabelweſen an. Aber der Raubtierleib der Sphinx trägt nun einen Lockenkopf von entzückender Anmut (lykiſcher Sarkophag), und ihr Blick iſt weich und träumeriſch, wie verſchleiert von leiſer Melancholie. Die jüngere Terrakottaplaſtik bringt dann gar das Bild einer kätzchenhaft ſchmeichleriſchen Glätte, und aus dem Geſpenſt der Vorzeit iſt ein reizendes Flügelmädchen geworden. Der Triton erſcheint in der archaiſchen Kunſt als phantaſtiſches Ungeheuer, mit Fiſchſchuppen bedeckt bis hinauf zur Bruſt; in ſolcher Geſtalt führt ihn uns noch Euphronios vor auf ſeiner Theſeusſchale (Fig. 26), wo der Waſſermann den jungen Helden zur Meereskönigin tragen muß. Wie ganz anders nimmt ſich der Seedämon in derſelben Szene des Bologneſer Kraters (Fig. 40) aus: der ganze Oberkörper iſt menſchlich gebildet und zudem in koſtbares Gewand gehüllt, ein Kranz umſchlingt das wallende Haar; aber mehr als dieſe Äußerlichkeiten beſtimmt den Eindruck die würdig ſchlichte Haltung, mit der er ſeinen Dienſt verſieht.

Der Inbegriff zügelloſer Brutalität iſt für den Griechen ſeit alters der Kentaur geweſen. Auch jetzt verleugnet er ſeine Wildheit nicht; noch

immer iſt er jähzornig und leidenſchaftlich, der Trunkſucht ergeben, ſtellt den Frauen nach. Jedoch ſein Ausſehen erfährt eine zunehmende *Verfeinerung und Veredelung*: ſchon in den Metopen des Parthenon gibt es Kentaurenköpfe von großer Schönheit, und in der Folge macht der Typus alle Schwankungen und Launen des jeweiligen Männerideals mit. So iſt es nicht verwunderlich, wenn der einſt ſo ungeſchlachte Roßmenſch bald in zierlicher Gangart angetänzelt kommt, das lange Haar in glatten Strähnen zurückgekämmt, wie das gegen 400 v. Chr. Mode wird bei der Lebewelt Athens. Und dann hat er auch ſeine ſanften Stunden. Von einem Gemälde des Zeuxis iſt uns bei Lukian eine recht anſchauliche Schilderung erhalten: ein Kentaurenidyll, in der Art von Böcklins Tritonenfamilien; auf grünem Raſen lagert die Mutter und ſäugt ihre Brut, der Papa ſieht heiter lächelnd zu. Wie hier das Leben der Wildnis zum erſtenmal von menſchlichem Empfinden erwärmt erſcheint, ſo ſtellt auch das Bild der Kentaurin ſelbſt eine neue und eigenartige Prägung dar. «Der obere, rein menſchliche Teil iſt durchaus ſchön bis auf die Ohren; dieſe allein ſind wie beim Satyr geſtaltet. Die Vermiſchung der Leiber, wo die Pferdenatur ſich mit derjenigen des Weibes verbindet, iſt ein ſanfter und kein ſchroffer Übergang, und durch die allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt vom einen zum anderen geleitet.» Die prachtvolle Darſtellung auf einer Vaſenſcherbe gerade dieſer Zeit illuſtriert uns dieſe Worte Lukians aufs trefflichſte; es iſt ein jugendliches Frauenantlitz von holdem Reiz, die Pferdeohren allein verraten Namen und Art des ſeltſamen Geſchöpfes. Desgleichen wird jetzt das Geſichter der *Satyrn und Silene* zu manierlichem Betragen angehalten. Es darf nicht mehr geſchehen, daß ein viehiſcher Unhold in geiler Brunſt die Frauenwelt beläſtigt und in Schrecken jagt; und wo das Lieben nun einmal ſein muß, geht es wohl drollig und bewegt zu, aber Gewaltſamkeit und Zoten ſind dabei ſtreng verpönt. Das Zeitalter des Praxiteles hat dann den Typus des ſchönen Satyrknaben geſchaffen, der bis auf die zugeſpitzten Tierohren und das neckiſche Schwänzchen im Rücken rein menſchlich gebildet iſt, von edlem Bau und Ebenmaß der Glieder, ganz dazu angetan, auch den verwöhnteſten Augen des anderen Geſchlechtes zu ſchmeicheln.

Es mag der Kunſt nicht immer leicht gefallen ſein, den Anſprüchen des Publikums zu genügen, wo es um Dinge *tragiſchen Charakters* ging. Die Bilder ſollen menſchliche Teilnahme wecken, und doch muß der Vorgang den Stempel der Vornehmheit tragen, der Ausdruck des Schmerzes vor allem ſoll *maßvoll und gehalten* ſein. Eine Szene, wie ſie noch der Vaſenmaler Soſias zu bringen wagte (oben S. 74), wo dem verletzten Patroklos während der ärztlichen Behandlung übel wird und ſeine Züge ſich verzerren, wäre jetzt unmöglich. Die veränderte Auffaſſung dürfte am eindrücklichſten die Figur des ſiechen Philoktet auf dem caſtellaniſchen Aryballos belegen: wohl

retten die Haltung seelischer Niedergeschlagenheit und physischer Erschöpfung, äußerlich schon der Verband um den kranken Fuß die Situation, doch ist das Ganze frei von krassem Realismus und wieder so völlig durchtränkt mit formalen Schönheitsmotiven, daß alles Peinliche sich verflüchtigt und verwischt. Den Philoktet des Parrhasios freilich möchte man sich ganz anders vorstellen, wenn man die Beschreibung des Gemäldes im schwülstigen Stil der späten Epigramme liest. Allein vor blindem Vertrauen in diese literarischen Quellen muß einmal entschieden gewarnt werden. Die erhaltenen Denkmäler der reifen klassischen Kunst reden eine sehr bestimmte Sprache. Es ist wirklich so, daß das ästhetische Empfinden dieser Zeit in allen Fällen eine *Milderung des Gräßlichen* und die *Dämpfung des Affekts* verlangt. Man wird da schlechterdings nichts zu entdecken vermögen, was dem rücksichtslosen Wahrheitsfanatismus anderer Kunststufen sich vergleichen ließe. Die zahlreichen Figuren von Verwundeten und Sterbenden auf Schlachtenbildern des ausgehenden fünften und des vierten Jahrhunderts haben alle dieselbe weiche Linie, und es gibt kein Beispiel für jenes qualvoll zuckende Verenden, wie es mit grausamer Deutlichkeit besonders die Plastik der Pergamener zu schildern liebt. Wohl hat Kresilas, ein Meister der perikleischen Epoche, einen Schwerverwundeten geschaffen, «dem die Kräfte schwinden, von dem es heißt, man könne ihm ansehen, wieviel Leben noch in ihm sei» (Plinius). Doch ist es bisher noch immer nicht gelungen, mit Hilfe dieses vage abgefaßten Steckbriefes ein sicheres Abbild der Statue aufzutreiben. Vielleicht hat der Verfertiger der schönen Bronzefigur im Museum von St. Germain den Ton am ehesten getroffen: ein Krieger mit blutendem Schenkel und wankenden Ganges, aber noch aufrecht und umstrahlt vom Schimmer blühender Jugend. Wie man im Kreise Polyklets und seiner Zeitgenossen mit Aufgaben solcher Art sich abgefunden hat, lehren uns ja die Marmorrepliken der ephesischen Amazonen. Sie sind verwundet, aber die Gleichgültigkeit gegenüber dem pathologischen Vorgang hat von jeher begreifliches Staunen erregt. Besonders auffällig ist der Widerspruch zwischen Motiv und statuarischer Erscheinung beim Typus der Berliner Amazone, die sich ermattet auf einen Pfeiler lehnt und ihrer schweren Seitenwunde zum Trotz die Rechte nach dem Scheitel hebt. Die vornehme Haltung und der melodische Umriß haben hier über den Schmerz gesiegt.

Ist es nicht sonderbar, daß eine Generation, welche die Schrecknisse des Schlachtfeldes wirklich nicht bloß vom Hörensagen, sondern aus unmittelbarstem Erleben kennt, die *Darstellung des Kampfes* niemals anders als in *idealer Verklärung* geben mag? Wir besitzen Bilder jener Wettkämpfe und Scheingefechte, wie sie bei der öffentlichen Totenfeier zu Ehren der Gefallenen auf dem Soldatenfriedhof Athens abgehalten zu werden pflegten, mit der Grabstele im Hintergrund. Aber eigentlich machen die Zweikämpfe und

Gruppenkämpfe der klaſſiſchen Kunſt insgeſamt den Eindruck, als würden ſie bloß zum Schein geführt. Das gilt ſowohl von den Illuſtrationen der ſagenhaften Vergangenheit, die an monumentalen Bauwerken noch immer den Hauptanteil des Bildſchmuckes tragen müſſen, als auch von der Gegenwartsſchilderung der Friedhofskunſt. Dem atheniſchen Ritter Dexileos, der 394 v. Chr. neunzehnjährig im Kriege fiel, iſt vor dem Dipylon ein prächtiges Grabmal errichtet worden; das Hochrelief zeigt uns den jugendlichen Helden zu Pferd und in der ſtolzen Haltung des Siegers, der eben den geſtürzten Gegner niederkämpft. Einen Hinweis auf das wirkliche Ende des alſo Verherrlichten enthält die Szene nicht, ſie iſt vielmehr durchaus im Rahmen eines überlieferten Bildtypus gehalten, der ſeinerſeits nur ein Symbol des Kriegsruhms überhaupt bedeuten ſoll. Aber aus dem alten Schema loht hier die Flamme einer faſt überſinnlichen Schönheit auf. Wie hebt das Pferd ſich ruhig und groß, wie zittert ſein Schweif in ſeidig glänzenden Wellen! Mit einer graziöſen Bewegung ſchwingt der Reiter, deſſen Mantel hinter ſeinem Rücken in mächtigem Bogen wallt, die Lanze zum vernichtenden Stoß, — und doch will es dem Beſchauer im Anblick dieſer rauſchenden Pracht nicht zum Bewußtſein kommen, daß da einer dem anderen den Garaus macht.

Wenn zu irgend einer Zeit das «Sterben in Schönheit» mehr als eine tönende Phraſe bedeutet, ſo iſt es hier der Fall. Der Tod hat ſeinen Stachel und alle Bitterkeit verloren. So wie der Beſiegte des Dexileosgrabmals ſeinem Schickſal erliegt, ſterben ſie alle; läſſig zurückſinkend, als ſchmiegten ſie ſich dem Erlöſer in die offenen Arme. Statt einzelne Beiſpiele aufzuzählen, begnügen wir uns mit einem Hinweis auf den großartigen ſymboliſchen Ausdruck, den dieſe Kunſt für den Übergang vom Diesſeits ins andere Leben gefunden hat. Auf den weißgrundigen Salbgefäßen ſehen wir es ſo häufig gemalt: wie Charon ſeinen Kahn am Ufer anlegen läßt, um die Seelen der Abgeſchiedenen über den Acheron zu führen, und ruhig wartet, bis ſie kommen. Langſam und wie verſonnen kommen ſie, bald allein, bald in Geſellſchaft ihrer Lieben, oder von Hermes ſelber geleitet. Wohl ſcheint ihr Schritt zu zögern, doch ihre Haltung iſt frei von Angſt. Denn der Anblick des Totenfährmannes hat nichts Schreckhaftes. Etwas ſeltſam und ſtruppig ſieht er aus, aber nur auf den älteren Exemplaren der Reihe: allmählich wird alles Derbe ausgemerzt, «als vertrüge die zarte Stimmung dieſer Bilder keine ſcharfe Charakteriſtik mehr». Die Gebärde ſeiner Hand, mit der er den Toten zu ſich winkt, iſt ſanft und gütig, und über das Ganze iſt dieſelbe verſöhnende Anmut gebreitet, wie über die Trennungsſzene des Orpheusreliefs. Und nun vergleiche man damit die grauſame Härte und ſchneidend ſcharfe Ironie, mit welcher die nordiſche Kunſt des Mittelalters den Augenblick des Abſterbens ſymboliſch zu verdeutlichen liebt: dieſen ſchauerlichen Totentanz, wo die Knochenhand mit rohem Griff mitten ins blühende Leben langt! Es ſind

Gegensätze, die nicht nur auf grundverschiedenen religiösen Vorstellungen beruhen oder auf dem andersgearteten Temperament zeitlich und örtlich weitgetrennter Rassen; den Ausschlag gibt auch hier das allgewaltige Schönheitsgesetz dieser klassischen Griechenkunst, das selbst der Auflösung auf leisen Sohlen zu nahen befiehlt.

Wir haben noch einen zweiten Beleg dafür, und wieder ist auf den reichen Vorrat der attischen Lekythen zu verweisen. Gemeint ist das hier mehrfach vertretene Gruppenbild, wo die beiden Brüder Schlaf und Tod den Leichnam vor der Stele niederlegen. Das Schema ist alt, hat aber ursprünglich einen anderen Sinn gehabt, und unter den Händen der klassischen Kunst ist etwas ganz Neues daraus geworden. Die geflügelten Dämonen im vollen Waffenschmuck, die auf archaischen Vasengemälden den erschlagenen Helden vom Schlachtfeld weg in die Ferne entrücken, sind in reine Idealfiguren verwandelt; die Bergung der Leiche wird zum Sinnbild der Bestattung, die Illustration einer bestimmten mythologischen Szene (Memnon, Sarpedon) zur allgemeinen Formel und zum Ausdruck dessen, worauf jedes Menschenkind ein Anrecht hat. Und der Vorgang selber, wie ist er schön! Der Blick richtet sich unwillkürlich auf die Grablegung Christi von Raffael, die nicht nur im Thema, sondern auch in der Gruppierung sehr ähnlich ist. Während jedoch der Renaissancemaler alles auf wirkungsvollsten Kontrast anlegt, die schlaffe Ruhe des Toten gegen die starke körperliche Anstrengung der Träger auszuspielen sucht, und die stumpfe Teilnahmslosigkeit ihrer Gesichter gegen die seelische Ergriffenheit der übrigen Personen, ist hier mit Absicht jedes starr Gegensätzliche unterdrückt. Es gibt keine heftige Bewegung, keinen schrillen Ton im ganzen Bild. Weich ist die Linie des Leichnams, aber auch Schritt und Haltung beider tragender Gestalten, das Neigen des Hauptes und Blick und Mienen sind weich. Mit behutsamen Fingern, zaghaft beinah wird der Leib der Verstorbenen angefaßt; und vom Ausdruck der Gesichter hat man mit Recht gesagt, es habe den Anschein, als ob ein Gefühl von Wehmut und Rührung über das traurige Geschick des Toten sie durchzöge. Was die Figur des Thanatos im besonderen betrifft, so beobachten wir hier genau die gleiche Entwicklung wie beim Totenschiffer. Zunächst wird wohl durch dunkles Gefieder, wirres Haar, gefurchte Züge das Unheimliche des Todes angedeutet — bescheiden und leise genug, wenn man die Kraftausdrücke anderer Zeiten dagegenhält. Bald aber muß auch dieser letzte Rest von Finsternis verblassen, und die ganze Erscheinung ist auf milden Ernst gestimmt.

Gegen Lessings Schrift «Wie die Alten den Tod gebildet» hat sich schon Herder mit triftigen Gründen gewendet; der schläfrige Putto, der müde die verglimmende Lebensfackel senkt, ist ein Geschöpf der Spätzeit und kommt nur auf römischen Sarkophagen vor. Das wahre Bild des Thanatos haben

uns erst die Lekythen des fünften Jahrhunderts kennen gelehrt. Allein diese adelige Auffassung des Todes — es gibt keine schönere — stellt eine durchaus selbständige und rein ideale Prägung des klassischen Griechentums dar. Tief im Bewußtsein der breiten Massen lebt zu gleicher Zeit ein ganz anderes Bild: der düstere Unhold, wie ihn Euripides in seiner Alkestis sogar auf die Bühne läßt. Zu diesem Schreckgespenst der Volksphantasie steht der lichte Kunsttypus in denkbar schärfstem Widerspruch. Bisher sind es ausschließlich die Bildchen der Grabvasen, die ihn vertreten. Die feinsinnige Deutung des Säulenreliefs vom Artemision zu Ephesos, die in der mythologischen Szene eine Schilderung der Alkestissage, in der herrlichen Jünglingsgestalt mit den Adlerschwingen und dem umgehängten Schwert ein Bild des Todesgottes sehen möchte, läßt sich leider nicht mit Sicherheit begründen; die Darstellung hat zu stark gelitten, und es fehlt an Beispielen aus der großen Kunst. Aber möglich wäre sie gewiß, und die Wandlung ins jugendlich Schöne würde durchaus in den Richtlinien der Entwicklung liegen. Es wäre dies dann, um die Mitte des vierten Jahrhunderts, das letzte Auftreten des Todesengels im Rahmen der antiken Kunst. Das Sturmeswehen einer neuen Zeit hat auch den sanften Bruder des Schlummers für immer verscheucht.

Die Toten aber bleiben, und unermeßlich ist ihre Zahl. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Vorstellung, die wir uns von der leiblichen Erscheinung des Athenervolkes zu machen vermögen, vorwiegend auf die Bilder der Verstorbenen sich stützt. Da sind zunächst die vielen Grabreliefs, wo nun der Tote niemals mehr in der feierlichen Unnahbarkeit des Heros uns vor Augen steht, sondern in der unbefangen freien Haltung seines irdischen Daseins. Jene wunderschönen Gruppenbilder, welche die Abgeschiedenen inmitten ihrer Angehörigen und Hausgenossen zeigen, in traulicher Innigkeit mit den Überlebenden vereint. Zutreffender, als mancher fachmännische Erklärer es später getan, hat bereits Goethe in seiner «Italienischen Reise», anläßlich des Besuches in Verona (1786), den Sinn dieser Denkmäler erläutert. Wir setzen die (oft schon zitierten) Worte her. «Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel; sondern sie sind, was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich, und das ist in den Steinen oft mit einer gewissen Handwerksunfähigkeit allerliebst ausgedrückt.» In der Tat ist mit diesen kurzen Sätzen eigentlich alles gesagt, was die Bilder dem Beschauer zu verstehen geben wollen. Die Typen mögen noch so verschiedenartig sein, die Bedeutung ist immer dieselbe. Und wenn nun, wie es so häufig geschieht, eine leise Wehmut die Szene durchzittert, so bleibt es beim weichen elegischen

Ton; der Schmerz wird nie zur lauten Klage anwachſen, und die Todesſchatten löſchen den ſtrahlenden Glanz des Lebens nicht aus.

Zu dieſer monumentalen Verherrlichung der Verſtorbenen geſellt ſich nun aber die gewaltige Menge der *Vaſenbilder*, beſonders der weißgrundigen und rotfigurigen Lekythen und Lutrophoren, mit Darſtellungen ſepulkraler Art. Hier wird dem Gedanken des Todes deutlicher Ausdruck verliehen. Bisweilen ſehen wir den aufgebahrten Leichnam, mit Kränzen geſchmückt, von den Hinterbliebenen beweint. Aber auch da, wo der Tote den Lebenden wie ihresgleichen entgegentritt, läßt doch das Grabmal, vor dem die Szene ſpielt, die Darbringung der Geſchenke, die Trauergebärde der Figuren über den Sinn des Ganzen keinen Zweifel (Fig. 34). Nicht ſelten vollzieht ſich dieſe Begegnung am Grabe in den Formen ehrfürchtiger Annäherung; «wenn ſich die zwei Figuren anzublicken ſcheinen, ſo wirkt dieſer Blick wie das Erſtaunen zweier Menſchen, die verſchiedenen Welten angehören» (Riezler). Allein nach Ausſehen und Gebaren verleugnet auch der dem Diesſeits Entrückte die Blutsverwandtſchaft mit dem Lebendigen nicht, und das Bild der körperlichen Erſcheinung iſt dasſelbe wie auf den Grabreliefs. Der Hauptunterſchied beſteht darin, daß dort in allen Fällen, ſelbſt wenn an eigentliche Porträtdarſtellungen nicht zu denken iſt, beſtimmte Menſchen gemeint ſind, während dieſen Vaſenbildern alles Perſönliche völlig ferngehalten wird. Indeſſen, gerade im *generellen Charakter* derſelben beruht ihr hoher urkundlicher Wert: ſie zeigen uns, klarer als es Worte vermöchten, wie der Athener das Bild ſeiner Toten im Gedächtnis zu bewahren wünſcht. Und nun iſt merkwürdig: wir finden keine alten Leute gemalt! Die Leichen auf der Bahre ſind junge Mädchen mit Brautkrone oder Kranz, Knaben in lockigem Haar; und niemals iſt es ein Greis, der draußen auf dem Friedhof die Ehrung entgegennimmt, welche der Seele des Abgeſchiedenen gebührt. Man wird die Beobachtung zu keiner Sterbeſtatiſtik verwerten wollen; als habe damals die Senſe des Schnitters die Saat vor der Reife gemäht. Es iſt vielmehr ſo, daß die Kunſt hier aus rein äſthetiſchen Motiven die Geſtalt der Toten von allen Zeichen der Vergänglichkeit befreit. In ewiger Jugend ſollen ſie der Nachwelt vor Augen ſtehen, prangend in Schönheit und im Vollbeſitz der Kraft.

Man pflegt zu ſagen: ſo wie ſie im Leben waren. Richtiger müßte es heißen: *ſo wie dieſe Kunſt das Leben wiedergibt.* Sieht denn in Wahrheit ſo das Leben aus? Hat es jemals ſo ausgeſehen? Im Parthenonfries zieht das ganze Volk Athens an uns vorüber; ſämtliche Altersklaſſen ſind vertreten, und Angehörige der verſchiedenſten Stände beiderlei Geſchlechts. Und doch iſt allen derſelbe hohe Grad körperlicher Vollkommenheit zu eigen. Der kleine Stallburſche, der das Pferd heranführt und dem jungen Ritter beim Aufſteigen hilft, gibt an tadelloſem Wuchs, Anmut der Bewegung und vor=

nehmer Ausgeglichenheit der Geſichtszüge ſeinem adeligen Herrn um nichts nach. Die bärtigen Männer, welche dicht vor den verſammelten Olympiern ſtehen, in zwangloſem Geſpräch und in läſſig freier Haltung auf ihren Stab geſtützt, ſind nach Erſcheinung und Gehaben den Göttern ſelbſt ſo nahverwandt, daß man zu keinem ſicheren Schluß darüber kommt, ob hier Heroen gemeint ſeien, die Vertreter der attiſchen Phylen — oder gewöhnliche Sterbliche, Bürger der Stadt. Das Verhältnis zwiſchen irdiſchen und überſinnlichen Weſen iſt hier ein ähnliches wie in ſo manchen Werken der italieniſchen Hochrenaiſſance, wo über Himmel und Erde der gleiche Zauber wahrhaft königlicher Würde ausgegoſſen iſt. Nun ſei zugegeben, daß im Athen des goldenen Zeitalters der Stand phyſiſcher Wohlbeſchaffenheit ein ungewöhnlich hoher war; das hängt mit glücklichen Anlagen der Volksraſſe zuſammen, mit dem ererbten Hang zu ſorgfältigſter Leibeskultur und mit der glühenden Bewunderung für alles ſinnlich Schöne überhaupt. Allein auch im geſegnetſten Gefilde fordern Schwäche und Siechtum ihren Tribut. Und wer Euripides oder Ariſtophanes lieſt, wird ſich davon überzeugen müſſen, daß ihre Mitwelt ein vollgerütteltes Maß von körperlichen Mängeln zu ſchleppen hatte. Die allgemeine Erhöhung der Typen, die an den Werken ihrer Kunſt den Beſchauer ſo ſehr entzückt, iſt das Ergebnis einer ſtrengen künſtleriſchen Zuchtwahl und aus der Sehnſucht nach dem Anblick harmoniſcher Verhältniſſe hervorgegangen. Die Menſchen, deren abgeklärtes Bild wir vor uns ſehen, ſind idealiſiert und durchweg ſchöner als im Leben.

Man wird nun an den Denkmälern der Porträtkunſt die Richtigkeit dieſer Behauptung nachprüfen wollen. Es iſt von vornherein klar, daß ſie ſich da nur in bedingtem Sinne aufrechterhalten läßt. Das Verlangen nach pſychologiſcher Durchdringung und Vertiefung verträgt ſich auf die Dauer mit den allgemeinen Formen einer idealen Schönheit nicht. Es hieße die Augen vor der Wahrheit verſchließen, wollte man den bedeutſamen Umſchwung in Abrede ſtellen, der gerade im Verlauf der klaſſiſchen Periode ſich auf dieſem Gebiet vollzogen hat. Die Wandlung hat ſo kommen müſſen, wie ſie kam, allein das Neue hatte erſt ſtarken Widerſtand zu brechen, die Macht einer tiefeingewurzelten Weltanſchauung gab ihre Sache nicht raſch und gewiß nicht leichten Herzens auf. Von Demetrios von Alopeke, deſſen Tätigkeit mitten in die reife klaſſiſche Periode fällt, von den Zeiten des peloponneſiſchen Krieges bis ziemlich tief ins vierte Jahrhundert hinein, werden uns Dinge berichtet, welche dieſen Bildhauer als erklärten Anhänger eines ſchonungsloſen Realismus erſcheinen laſſen. Mit temperamentvollen Worten ſchildert uns Lukian ſeine Statue des korinthiſchen Feldherrn Pelichos, die er als ein Meiſterwerk bezeichnet. «Haſt du den Dickbauch geſehn mit der Glatze, halb entblößt vom Gewande, mit Barthaaren die im Winde flattern und ausgeprägten Adern, einem wirklichen Menſchen gleich, wie er leibt und lebt?»

Das iſt nun freilich eine jener prickelnden Schilderungen, welche der Leſer nicht ohne weiteres wörtlich nehmen wird. Daneben aber ſteht, von Quintilian überliefert, das ſachliche Urteil, das dieſen Künſtler mit Lyſipp und Praxiteles vergleicht: ſie alle hätten nach Lebenswahrheit geſtrebt, Demetrios aber ſei darin zu weit gegangen, er habe die Ähnlichkeit über die Schönheit geſtellt. Und das Beiwort des «Menſchenbildners», mit dem ihn die Nachwelt bedacht, wirft auf die geſchichtliche Bedeutung des Mannes ein helles Licht; er iſt freier geweſen als ſeine Zunftgenoſſen, und ſein Verhältnis zu den Darſtellungsproblemen war von anderer Art. Wir haben keinen Grund, die Glaubwürdigkeit dieſer Quellen anzuzweifeln; was ſie ſagen, wird wohl richtig ſein. Aber auch als jähes Aufflackern einer launiſchen Willkür, das bald erloſch und ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung blieb, als ganz vereinzelte Erſcheinung wird man dieſen Kampf um die Wahrheit nicht bewerten dürfen. Die Kunſt des Demetrios hat Eindruck gemacht auf ihre Zeit. Anders wäre es nicht zu erklären, daß mehrere Werke ſeiner Hand auf der Akropolis von Athen ihren Ehrenplatz erhalten durften; unter anderen die Bildnisſtatue der hochbetagten Prieſterin Lyſimache, deren Baſis, mit der inſchriftlichen Beſtätigung, wieder aufgefunden wurde: Beweiſes genug, daß das damalige Publikum, obwohl in ganz anderer Anſchauung erzogen, an den Abſichten dieſes Porträtiſten kein Ärgernis genommen hat.

Die Perſönlichkeit des kühnen Neuerers ſelbſt iſt für uns nicht faßbar. Mit Recht hat man es als einen der allergrößten kunſtgeſchichtlichen Verluſte bezeichnet, daß es bisher nicht gelungen ſei, auch nur ein geſichertes Werk des Demetrios nachzuweiſen. Denn ſolange man über die Tragweite ſeines Wollens nicht ins klare kommt, erſcheint das Geſamtbild der Periode unſcharf und jedenfalls unvollſtändig. Und doch: bekämen wir eine Probe dieſes Realismus zu Geſicht, wir würden uns wundern über das beſcheidene Maß von Zugeſtändniſſen an die Wirklichkeit, das dem Griechentum der vorhelleniſtiſchen Epoche als der Gipfel ſchroffer Härte und Sachlichkeit erſchien. Unſere Augen haben Rembrandt geſehen; wir wiſſen, was es um die Phyſiognomie des Menſchen iſt, wenn eine gewaltige Künſtlerhand ſie mit all ihrer ausdrucksvollen Häßlichkeit rückſichtslos ins Licht der Sonne zerrt. Nicht alles iſt möglich zu jeder Zeit; dieſe klaſſiſche aber hält viel zu ſehr auf die gemeſſene Würde ihrer Kunſt, um dem Modell alle Rechte einer unbeſchränkten Individualität einzuräumen. Nur innerhalb der Grenzen, welche von einem unbeirrbar ſtrengen Stilgefühl hier nun einmal gezogen ſind, darf ſich das Ordinäre frei bewegen. Im Denkmälerſchatz der atheniſchen Friedhöfe fehlt es nicht an Köpfen von ſehr beträchtlichem Eigengepräge, von packender Lebendigkeit und erſtaunlicher Größe der Auffaſſung. Aber ſelbſt die Furchen, welche Gram und Alter gegraben, haben eine geſchmeidige Linie, und beim Bild des Greiſes fällt ein Abglanz einſtiger Schönheit auch auf das verbrauchte Leben. Das gleiche ließe ſich

vom Charakterbildnis ſagen, das zu Anfang des vierten Jahrhunderts ſeinen Siegeszug beginnt und die idealiſierende Richtung Schritt für Schritt in die Defenſive drängt. Im prachtvollen Euripidesbildnis meint man den Einfluß des Demetrios zu ſpüren. Aber nicht nur alles kleinlich Realiſtiſche iſt hier unterblieben, ſondern auch alles Verletzende in der ſeeliſchen Struktur, ſo gewiß das ſchwermütige Weſen des Dichters das ganze Bild verſchleiert. «Dieſer Euripides», ſagt Anton Hekler, «iſt ein höherer Repräſentant des Menſchentums und nicht der Mann mit dem mürriſchen Antlitz, der nicht einmal beim Weine heiter zu ſein gelernt hat.»

An zwei Beiſpielen, die jedermann nachzuprüfen in der Lage iſt, möchten wir die Tendenzen dieſer klaſſiſchen Bildniskunſt etwas eingehender erläutern. Sokrates war ein grundhäßlicher Menſch, er hat es ſelber gefunden. Seine unterſetzte Mißgeſtalt trug auf zu kurzem dickem Hals einen Kahlkopf mit vorquellenden Augen, denjenigen des Krebſes ähnlich; ſein Mund war groß und hatte wulſtige Lippen, und die aufgeſtülpte Naſe mit den weitoffenen Löchern reizte zum Vergleich mit den bizarren Silensfratzen, die man auf der Bühne ſah. Das Problem, dieſe abſchreckende Häßlichkeit mit dem Ausdruck überlegenen Geiſtes und großer Güte in Einklang zu bringen, hat die griechiſche Plaſtik immer aufs neue beſchäftigt. Wir kennen zum mindeſten drei Löſungen, alle in mehreren Exemplaren vertreten, die zu verſchiedenen Zeiten entſtanden ſind, und jede trägt ſehr deutlich den Stempel des beſonderen Zeitgeſchmacks. Der älteſte Typus (am beſten: Büſte in Neapel), der aus ſtiliſtiſchen Gründen hoch zu datieren iſt und noch zu Lebzeiten des Philoſophen geſchaffen ſein dürfte, iſt der zahmſte, aber auch der flaueſte von allen. Im Beſtreben, den ſchrillen Mißklang zu dämpfen und das Groteske der Erſcheinung auf ein erträgliches Maß herabzudrücken, hat der Künſtler mit ſchonender Hand geglättet, was die Natur in derber Rückſichtsloſigkeit verſah. Allein es fehlt dieſem Antlitz noch an Tiefe, und der tragiſche Zwieſpalt zwiſchen ſeeliſchem Leben und äußerer Form kommt kaum zum Wort. Schon das Zeitalter des Lyſipp hat die Sache ganz anders angepackt und mit der Steigerung der geiſtigen Macht zugleich auch die Härten der Phyſiognomie verſchärft. Dem helleniſtiſchen Barock erſchien ſelbſt dieſer bedeutende Verſuch zu ſchlicht und nicht draſtiſch genug, und er hat ſeine ganze Brutalität aufgerufen, um das Bild mit dem Reiz des Düſtern und Unheimlichen zu umgeben (Herme in der Villa Albani, Rom).

Der andere Fall betrifft das Bildnis des Perikles. An ſeiner Geſtalt, ſagt Plutarch in der Biographie, ſei weiter nichts auszuſetzen geweſen, nur habe er einen zu langen und etwas unregelmäßigen Kopf gehabt. Immerhin, für einen Mann jener ſchönheitstrunkenen Zeit war ſo etwas mißlich genug, und es hat auch ſeinen Mitbürgern reichen Stoff zu biſſigen Gloſſen geboten. Den «Zwiebelkopf» haben ihn die attiſchen Komiker getauft. Am (inſchriftlich be-

glaubigten) Periklesbildnis ist diese Anomalie des Schädels ganz einfach unterdrückt, und zwar nicht durch den hohen korinthischen Helm, wie spätere Betrachter sich das willkürlich ausgeklügelt haben. Der Helm bedeutet das Abzeichen des Feldherrn, und die erhaltenen Strategenbildnisse des fünften und vierten Jahrhunderts haben ihn alle. Dieser Kopf aber ist nach seinem ganzen Bau von einem unvergleichlich harmonischen Ebenmaß, und auch die leiseste Abweichung von der klassischen Schönheitsnorm ist hier geflissentlich vermieden. Bis in die weiche Bewegung der krausen Bart- und Schläfenlocken erscheint alles auf schmiegsame Anmut gestimmt. Die Physiognomie hat dadurch etwas Zartes, Mildes bekommen und entspricht wenig dem Ausdruck kraftvoller Energie und selbstbewußter Hoheit, den man gerade hier erwarten möchte. Doch das Altertum war hingerissen von der hehren Idealität dieser Züge. Die Bronzestatue des Perikles auf der Akropolis, welche Kresilas geschaffen, und von der die vier Marmorrepliken des Kopfes, die wir besitzen, offenbar gute Wiederholungen sind, bedenkt Plinius mit dem höchsten Lob: das Bild des «Olympiers» sei in Wahrheit dieses Beinamens würdig, und hier könne man bewundernd feststellen, wie die Kunst imstande sei, «edle Menschen noch edler zu machen». Tatsächlich aber war dieser Inbegriff menschlicher Vollkommenheit bloß auf Kosten der Bildnistreue zu erreichen; und das Porträt dieses größten Atheners ist denn auch, wie so manche andere Schöpfung jener Tage, so weit aller persönlichen Merkmale entkleidet, daß es nur als typische Verkörperung des herrschenden Mannesideals angesprochen werden kann. Nun wird man einwenden: das Werk des Kresilas stamme noch aus der Zeit vor der gewaltigen Umwälzung auf dem Gebiete der Bildniskunst, und nachher wäre eine solche Auflösung des Individuellen ins Allgemein-Schöne nicht mehr denkbar. Gewiß, in dieser Reinheit nicht; wohl trennt ein weiter Abstand die kühle Ruhe und abgeklärte Vornehmheit des Olympiers von der glühenden Wärme, wie sie uns aus dem Bildnis des Spartanerkönigs Archidamos II. (Panzerbüste in Neapel) entgegenweht. Indessen genügt ein Vergleich mit einer beliebigen Probe hellenistischer Bildnerei, um sofort das Gemeinsame zu erkennen, was den klassischen Porträtstil in seiner Gesamtheit von allem Späteren unterscheidet. Es gibt da keine Form, die eigentlich «naturalistisch» gesehen wäre; wo sich das lange und zerzauste Haar ganz zwanglos zu gebärden scheint, geschieht es doch auf eine besondere Art, die das moderne Auge stets als wirklichkeitsfremd empfinden wird. Noch immer steht, als stille Hüterin, die Schönheit mitten im bewegten Leben, und dem Gesetz ihres Willens hat jede einzelne Linie sich zu beugen.

Der Leser wäre nun wohl berechtigt, eine klare Definition des klassischen Schönheitsideals zu verlangen. Die vorstehend gegebenen Erläuterungen waren mehr negativer Natur; und doch müßte auch hier eine positive Formulierung zu finden sein, so gut wie für jede andere Periode der antiken

Stilgeschichte. Indessen will uns scheinen, als ob ein Künstler dieser Zeit, vor die bestimmte Frage gestellt, zunächst vielleicht ausweichend antworten würde. Und letzten Endes liefe es darauf hinaus: daß die vollkommene Schönheit, wie sie dem schöpferischen Geiste vorschwebt, in der Wirklichkeit überhaupt nirgends existiert, jedenfalls in reinster Verkörperung nicht, und nicht in einem einzelnen Exemplar. Die spätere Kunst, diejenige des Hellenismus, hat ein viel größeres Zutrauen zur schlagenden Wirkung des Individuell-Schönen, und wo sie in der Natur sein Dasein aufspürt, verhilft sie ihm auch zum Bildeffekt, so wie es ist, mit allen Reizen seiner Sonderart. Die klassische Kunst dagegen ist den unmittelbaren Eindrücken gegenüber mißtrauisch, sie prüft erst die Ausbeute der draußen in Frische und Freiheit gesammelten Bilder in ihrer Werkstatt mit kritischem Blick, sichtet und klärt und säubert sie, ehe sie die endgültige Fassung im Rahmen des Kunstwerks finden dürfen. Die künstlerische Form ist das Ergebnis einer wählerischen Auslese und Musterung, und für den schaffenden Künstler stellt sich die Aufgabe so, daß er die Schönheit aus der Natur «herausziehen» muß, um in der Sprache Dürers zu reden. Das klassische Griechentum bewegt sich in ganz ähnlichen Gedankenbahnen wie die Hochrenaissance, und praktisch ist sein Verfahren jedenfalls genau dasselbe.

Treffend wird uns dieses Vorgehen erläutert durch die Entstehungsgeschichte von Zeuxis' Helenabild, wie sie bei Cicero (de Invent. II 1, 1) und anderen Schriftstellern zu lesen ist. Die Stadt Kroton erlaubte dem Meister, der ihren Heratempel mit Gemälden schmücken sollte, aus ihren Mädchen sich die schönsten auszusuchen als Modelle für die Figur der Helena, damit «die stumme bildliche Gestalt die ideale Frauenschönheit als solche in sich zu verkörpern vermöchte». Und darauf, heißt es, «wählte er fünfe aus, und ihre Namen haben viele Dichter der Erinnerung überliefert, weil sie bei seinem Urteil Anerkennung gefunden, und sein Urteil über Schönheit mußte als das weitaus sicherste angesehen werden. Er war nämlich der Meinung, daß er alles, was er an Liebreiz verlangte, nicht in einem einzigen Körper vereinigt werde finden können, weil die Natur in keiner Gattung ein in jeder Hinsicht vollkommenes Einzelwesen hervorgebracht habe. Als sei sie nicht imstande, die übrigen dann gehörig auszustatten, wenn sie einem einzelnen alles zugestehe, versorge sie das eine Individuum mit diesem, das andere mit jenem Vorzug, der seinerseits stets mit einem gewissen Mangel behaftet sei». Kürzer drückt Dionys von Halikarnaß sich aus: die Kunst des Zeuxis habe hier ein vollkommen Schönes geschaffen, indem sie sich den Stoff dazu aus vielen Einzelheiten zusammengesucht habe. Nun stelle man sich das Experiment nicht zu naiv und gar so einfach vor, als sei etwa durch die bloße Addition reizvoller Teilerscheinungen eine Muster- und Normalfigur von in sich geschlossenem Bau zustande gekommen. Gemeint ist vielmehr jener entschiedene

Erkenntnisdrang, der an Hand möglichſt vieler Einzelbeobachtungen das Geſetz der Art zu ergründen ſucht. Die Schönheit kommt in zahlloſen Abarten vor, in jedem Exemplar ſpiegelt ſie ſich anders, erſcheint ſo immer neu; aber erſt die Summe deſſen, was in der Natur zerſtreut ſich findet, läßt uns das Weſen dieſer Schönheit ganz verſtehn. Man hat dieſes ſammelnde Studium ſehr hübſch mit dem Tun der Biene verglichen, die von Blume zu Blume fliegt und die Süßigkeit aus den verſchiedenſten Kelchen zieht: der Honig jedoch, der auf ſolche Weiſe gebildet wird, wirkt durchaus als einheitlicher Stoff, «und den Staub der einzelnen Blüte kann man nicht herausſchmecken».

Die Nachricht über die Helena des Zeuxis hat mehr als anekdotenhaften Wert, und ſie erhellt nicht bloß das Schaffen dieſes einen Meiſters, von deſſen Hand uns gar nichts erhalten geblieben iſt, ſondern dasjenige der reifen klaſſiſchen Kunſt überhaupt. Eine Umſchau unter der Geſtaltenwelt des reichen Statuenſchatzes dieſer Zeit, wie der Reliefbildnerei oder der Vaſengemälde, wird immer dasſelbe Ergebnis zeigen: bei aller Wirklichkeitsnähe hält dieſe Kunſt jedes Zufällige und kleinlich Individuelle von ſich fern. Zum erſtenmal kommt dem Beſchauer der Reiz des Nackten zum Bewußtſein, denn der Anblick des unbekleideten Körpers, wie er uns im archaiſchen Apollontypus entgegentritt, löſt ſolche Vorſtellungen niemals aus. Allein es fehlt der hüllenloſen Schönheit, die wir am Doryphoros bewundern oder am herrlichen Dionyſos des Parthenongiebels, das konkret Sinnliche, das bei gewiſſenhaftem Anſchluß an ein beſtimmtes Objekt ſich unwillkürlich einzuſtellen pflegt, und niemals wird man dieſe Kunſt bei ſklaviſcher Abhängigkeit vom Modell ertappen. Der Menſchengeſtalt habe er einen Reiz verliehen, der über die Wirklichkeit hinausging (ut humanae formae decorem addiderit supra verum): ſo lautet ein Urteil über Polyklet, das Quintilian (Inst. orat. XII 10, 7) uns überliefert hat. Und obſchon wir die Wirklichkeit jener Tage nicht kennen, ſo verrät ſich das Streben nach Idealität auch für uns noch deutlich genug in der ſo merkwürdig gleichartigen Leibesbeſchaffenheit, die ſämtlichen ſtatuariſchen Bildungen des polykletiſchen Kreiſes eigen iſt. Gewiß haben wir damit zu rechnen, daß die ſtumpfe Arbeit der römiſchen Kopiſtenhände die letzten Feinheiten der originalen Leiſtung uns verſchweigt; die ungewöhnlich kühle Wirkung, die von den Repliken des Doryphoros ausgeht, iſt zum guten Teil eben dem nivellierenden Gepräge der Marmorkopie zur Laſt zu legen: was um ſo mehr bedauert werden muß, als gerade für Polyklet die Sorgfalt in der Behandlung der Oberfläche ausdrücklich bezeugt iſt. Indeſſen, es handelt ſich hier ja nicht allein um das Ausſehen der Epidermis; was dieſen Werken den Stempel einer ſehr weitgehenden Gleichartigkeit und Regelmäßigkeit aufdrückt, iſt das Beſondere in der ganzen Anlage der Figur, im Aufbau des Körpers, in der Verteilung der Maſſen, in

den Grundformen des Kopfes, der immer noch anders ausschaut als ein wirklicher Kopf. Es herrscht hier in der Tat eine Art von Familienähnlichkeit, die sich gleichsam durch mehrere Generationen forterbt, denn die Schüler und Nachfolger des Polyklet halten mit bemerkenswerter Zähigkeit an diesem idealen Typus fest.

Ganz ähnlich ist das Verhältnis zur Welt des Realen bei der gleichzeitigen attischen Kunst. Hier sind wir nun in der seltenen Lage, an Originalwerke ersten Ranges uns wenden zu können, und besonders die Skulpturen des Parthenon bieten der Untersuchung einen unerschöpflichen Stoff. Als der Bildhauer Dannecker Proben der Giebelfiguren im Abguß zu Gesicht bekam, schrieb er: diese Gestalten seien wie über der Natur geformt, und doch habe er nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen. Und Canova bewunderte an ihnen «die Wahrheit der Natur in Verbindung mit der Wahl der schönsten Formen». Es ist klar, daß Eindrücke dieser Art auf dem trockenen Boden rein theoretischer Konstruktion nicht erwachsen könnten. Diese Bilder sind durchweg aus der Natur herausentwickelt, mit dem Saft und dem Atem des Lebens gefüllt; stets aber wurzeln sie so fest in den Normen eines vollkommenen Gattungsbegriffes, daß der sieghafte Glanz der inneren Wahrheit alle direkten Beziehungen und Zusammenhänge als gänzlich belanglos und wesenlos zurückdrängt und die Darstellung mit einer fast übernatürlichen, in gewissem Sinne allerdings abstrakten Schönheit verklärt. Und das ist der Grund, weshalb die Menschen des Parthenonfrieses den Göttern, wie sie dort und vor allem in den mächtigen Giebelgruppen verherrlicht sind, ähnlicher sehen als irgend einem Vertreter ihrer Sippe unten auf der Erde.

Allgemein gefaßt ist es die weiche Fülle und Geschmeidigkeit des Körpergewächses, nach der man jetzt Verlangen trägt. Der reifarchaische Stil hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die Grazie des eckig Spröden, für einen leichten und feingliedrigen Wuchs, für knappe und enge Verhältnisse bekundet; den schmächtigen Ephebengestalten der streng rotfigurigen Vasenbilder wird es oft genug durch die formelhafte Beischrift «schön» urkundlich bestätigt, daß ihre Erscheinung dem herrschenden Zeitbegriff von der Wohlgestalt des Leibes Rechnung trägt. Dieses trockene Schönheitsideal ist nun völlig aus dem Gesichtskreis der bildenden Kunst verschwunden. Der Körper entwickelt sich in die Breite, seine Masse dehnt sich aus. Die mollige Weichheit, die prallen Formen des kleinen Kindes finden erst jetzt ein wirkliches Verständnis. Eine Knabenfigur wie der sog. Idolino (Fig. 37) unterscheidet sich von allen früheren Bildungen nicht bloß durch die gelöste Haltung, durch den flüssig gleitenden Zug der Umrisse, durch die Lässigkeit des Sichbewegens, sondern vor allem durch jene treibende Kraft des lebendigen Organismus, welche die harte Umpanzerung von Rumpf und Gliedmaßen sprengt und das Fleisch in runden

Wölbungen vorquellen läßt. Selbst die Jünglingsstatuen des Polyklet, welche das spätere Altertum als zu schwer gebaut, untersetzt und vierschrötig (statura quadrata, Plinius) empfand, haben bei aller massiven Gedrungenheit, und obschon die Grenzlinien der Muskulatur mit einer fast aufdringlichen Schärfe herausgearbeitet sind, diesen Charakter des Saftigen und elastisch Weichen. Der Hals ist rund und kurz, Schultern und Hüften laden behäbig aus. Und nun will bemerkt sein, daß auch die Frauenschönheit sich diese mächtigen und großen Formen zu eigen macht. Das Bild einer hehren Weiblichkeit steigt jetzt empor, von kraftvollem Wuchs, und bei bekleideten Figuren wird durch die breite Lagerung der Gewandmassen, durch die Wucht des Faltenwurfs der Eindruck noch gesteigert.

Wenn nun aber diese Kunst, trotz ihrem Bekenntnis zur Schönheit der völligen Erscheinung, niemals die Fülle in massige Üppigkeit ausarten läßt, so dankt sie es dem sicheren Instinkt, der immer da haltmacht, wo die Natur zu blühen aufhört. Nur was im Lenz des Lebens steht, nur das Jugendliche und Frische ist schön, und jenes kecke Wort von Oscar Wilde: «Es gibt auf der Welt nichts als Jugend» — für diese Periode des Griechentums trifft es beinahe zu. Bei der Besprechung der Lekythenbilder war bereits davon die Rede: von Tod und Sterben sollen sie handeln, von der Vergänglichkeit alles Irdischen; und doch verkünden sie das Recht der Jugend mit einer so glühenden Begeisterung, daß die Anzeichen des Welkens und der Altersschwäche überhaupt keinen Eingang finden können in dieses Reich ewig schwellender Jugendkraft. Nichts ist so bezeichnend für die Abneigung gegen den Begriff menschlicher Gebrechlichkeit wie das Idealbildnis des Anakreon, das die berühmte leierspielende Statue uns verkörpert. Zu allen Zeiten wohl dachte man sich den Dichter, der von Wein und Liebe bis an sein Ende schwärmt, nicht anders denn als hochbetagten Greis, und gerade der Gegensatz von seelischer Frische und körperlicher Hinfälligkeit sichert dieser Figur des heiteren Alten seine einzigartige Stellung in der Geschichte der Menschheit. Nur die Kunst des fünften Jahrhunderts geht auf diese Vorstellung nicht ein; sie gibt den Sänger als rüstigen Mann, mit lockigem Haupt und straffen Gliedern, in voller Kraft und Schönheit, aufrecht und seines hohen Künstlertums stolz bewußt. Die Götterideale machen jetzt eine entscheidende Wandlung durch. In der oben angeführten Charakteristik des Polyklet bei Quintilian (XII 10, 7) heißt es, er habe der Majestät des Göttlichen nicht die volle Geltung verschafft, «indem er überhaupt das ernstere Alter mied und sich nicht über die glatten Wangen hinauswagte». Es ist nicht notwendig, solche Behauptung allzuwörtlich zu nehmen, die monumentalen Überreste lehren es ohnedies: die Jugend ist es, welcher nun die Welt gehört, und nicht nur der eine Polyklet, sondern die Allgemeinheit gibt sich völlig dem Zauber ihrer weichen Anmut hin.

Man ſchaue ſich unter den Göttern um: ſind ſie nicht alle einem Jungbrunnen entſtiegen? In der Tat iſt es auffällig, daß die Darſtellung des geſetzten Alters immer mehr an Boden verliert und nur da noch angebracht erſcheint, wo die konſervative Frömmigkeit der Menge den Ausdruck königlicher Würde nach wie vor verlangt, im eigentlichen Kultbild. Als bärtiger Mann begegnet uns *Hermes* noch in der Lekythenmalerei, wo er, feſtgewurzeltem Volksglauben gemäß, die Toten nach der Unterwelt geleitet; oder in jener ſo ſonderbar archaiſtiſch anmutenden Schöpfung des Phidiasſchülers Alkamenes (Hermes Propylaios). Allein im Parthenonfries, auf dem Orpheusrelief (Fig. 41), auf zahlreichen Weihreliefs (Echelos und Baſile, Nymphen), dann an der prächtigen columna caelata vom Artemiſion zu Epheſos und im berühmten Meiſterwerk des Praxiteles iſt aus der ſtattlichen Männergeſtalt ein Jüngling von ſchlankem Wuchs und weichen Formen geworden. *Dionyſos* hatte die archaiſche Kunſt faſt ausnahmslos im reifſten Mannesalter geſchildert, mit wallendem Bart, und ſchon der ſchwere Ornat gab der Figur das Gepräge feierlichen und getragenen Ernſtes; und das alles hat auch die koloſſale Tempelſtatue des Alkamenes abſichtlich noch beibehalten. Dagegen am Parthenon, auf dem Schauſpielerrelief aus dem Piräus (Fig. 43), am Lyſikratesdenkmal ſtrahlt vom nackten Jünglingskörper dieſes Gottes der Schimmer blühender Jugend aus, und mehr noch auf den Vaſenbildern, wo ſein aufgelöſtes langes Haar um weibiſch runde Schultern fließt. *Apollon* ſteht im olympiſchen Weſtgiebel wie ein derbknochiger und etwas ungeſchlachter Hüne da, beim Typus der Kaſſeler Statue iſt ſeine Leiblichkeit voll gedrungener Kraft; allein ſchon in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts hat man für dieſe Formen kein Verſtändnis mehr, und vollends Praxiteles hat es fertiggebracht, ſeinem Publikum den Gott in der Statue des Sauroktonos als Knaben mit faſt mädchenhaften Zügen vorzuſtellen. Die Entwicklung verläuft hier genau ſo wie bei manchen Idealgeſtalten der italieniſchen Kunſt: in den Tagen der Hochrenaiſſance wünſcht man ſich Johannes den Täufer als halbes Kind, deſſen ſammetweiches Fleiſch noch von keiner Askeſe gezeichnet iſt. Ja ſelbſt der Inbegriff kriegeriſchen Mutes und überragender Körperſtärke wird jetzt auf jugendliche Anmut geſtimmt; für *Ares* ſei an die geſchmeidige Jünglingsfigur der borgheſiſchen Statue erinnert, für *Herakles* an zahlreiche Proben der Reliefplaſtik oder an die ganz neue Auffaſſung des Heros, welcher Skopas das Wort geredet hat. Dieſer *allgemeine Verjüngungsprozeß* iſt unaufhaltſam, und Himmel wie Erde iſt ihm unterworfen.

Wir haben uns bei der vorſtehenden Unterſuchung mit Abſicht auf das Verhältnis der Kunſt zur menſchlichen Natur beſchränkt. Denn mehr als auf irgend einer anderen Stufe des geſamten Entwicklungsganges iſt hier der Menſch in Wahrheit das Maß aller Dinge. Und die ganze künſtleriſche Formgebung gehorcht nun den Geſetzen, welche die Wiedergabe der Menſchen-

gestalt bestimmen. Man wird nicht behaupten können, daß die Darstellung des Tieres nur mehr lässig gehandhabt worden sei. Nach dem ersten Bekanntwerden des Parthenonfrieses war die Begeisterung weiter Kreise gerade über die Vortrefflichkeit seiner Tierbilder ungeheuer; englische Viehzüchter bestaunten die überzeugende Lebensfrische dieser Ochsen, Kühe und Schafe, ein Reitlehrer führte seine Schüler vor die Kavalkade der athenischen Reiterei, und immer hat man darauf hingewiesen, wie sehr die Rosse der Parthenonskulpturen nach Bau und Bewegung dem Typus des edeln Paradepferdes entsprechen, den ein so gewiegter Kenner wie Xenophon in seinem Lehrbuch der Reitkunst mit liebevoller Gründlichkeit beschreibt. In dem herrlichen Pferdekopf des Ostgiebels hat Goethe das «Urpferd» erblickt, und vielleicht wird gerade diese Bemerkung der Absicht des Künstlers am meisten gerecht, denn genau so wie bei der Schilderung des Menschen ist es auch hier auf jene reine Idealität abgestellt, welche das Naturgeschöpf ohne Fehl und in denkbar vollkommenster Bildung zu verkörpern sucht. Und dann gibt es aber auch Fälle, wo die harmonische Schönheit den realen Boden verläßt und um Verstöße gegen die Wirklichkeit sich gar nicht kümmert. Begreiflich wenn das weidmännische Auge an der Art, wie jetzt etwa ein Eber dargestellt wird (Fries von Gjölbaschi, lykischer Sarkophag aus Sidon), Ärgernis nimmt, und zweifellos hat nicht nur der Hellenismus, sondern auch die Kunst des frühen fünften Jahrhunderts einen tieferen Respekt vor der Wahrheit der natürlichen Erscheinung bezeugt.

Man begeht einen grundsätzlichen Fehler, wenn man die künstlerische Höhe des klassischen Bildwerks nach dem Grad seiner Naturtreue bemessen will. Unter diesem Gesichtswinkel müßte nicht bloß die Wiedergabe des Einzelwesens, sondern auch diejenige der gesamten Umwelt und allen lebendigen Vorgangs überhaupt als eine Vertuschung des Tatbestandes erscheinen, denn sie deckt sich niemals mit dem Bilde der Wirklichkeit. Hat eine Jagd sich je so abgespielt, wie diese Friese (Fig. 45) und Vasengemälde sie erzählen? Wo haben die Menschen so miteinander gefochten, wenn es auf Tod und Leben ging? Das Feuer des Kampfes erhitzt die Gesichter und verzerrt sie nicht. Selbst der gesteigerten Leidenschaft fehlt noch jene zuckende und nervöse Heftigkeit, die über die Schlachtenbilder der hellenistischen Periode den unheimlich grellen Schein erbarmungsloser Wahrheit wirft. Ein Strom von heißem Leben geht durch diese Kunst, doch seine Wellen sind eingedämmt durch jene Gesetze eines getragenen Wohllauts, welche die ganze Zeit beherrschen; es ist ein melodisches Singen und Klingen noch mitten im Sturm. Und alles das geschieht im bewußten Gegensatz zur Wirklichkeit rings umher. Wir sollten nie vergessen: die zartesten Blüten im Wundergarten der Akropolis — das Erechtheion, die Nikebalustrade — sind unter einem blutigroten Himmel aufgegangen. Diese Bilder, die vor unsern Augen gaukeln wie ein

Traum von Glanz und Glück, ſind von einem Volk geſchaffen, das nach langen Kriegsjahren voll unerhörter Bitterniſſe aus tauſend Wunden blutete und ſeine Kräfte ausgegeben hatte faſt bis zur Erſchöpfung. Den ſchönheitstrunkenen Vaſenbildern des Meidias und ſeines Kreiſes, deren Anblick einem das begeiſterte «Quant' è bella giovinezza» des Polizian auf die Lippen drängt, iſt es nicht anzuſehen, daß kurz vorher die Jugend Athens reihenweiſe auf grauſiger Wahlſtatt hingeſunken war. Das Erlebnis des Zeitgeſchehens iſt ſpurlos abgeglitten an dieſer Kunſt. Sie iſt die Prieſterin, die in blanken Händen die koſtbarſten Güter der Menſchheit ſo hocherhoben trägt, daß ſie die Spritzer von Blut und Schmutz und Geifer nicht berühren.

3. Harmonie.

Jahrhundertelang hatte die griechiſche Kunſt die Treue im kleinen geübt, mit unſäglicher Geduld war ſie durch eine Schule harter Zucht und ſtrengſter Ordnung hindurchgegangen, bis ſie endlich da angelangt war, wo die Ströme reicher fließen und die Hand aus wogender Fülle ſchöpfen darf. Und doch wäre es ein ſchwerer Irrtum zu glauben, daß mit der größeren Bewegungsfreiheit nun auch das Ringen mit dem Stoff und der Kampf um die Form zu Ende ſeien. Die Arbeit, welche in dieſer Hinſicht die klaſſiſche Kunſt zu leiſten hat, iſt nicht weniger mühſam und entſagungsvoll als auf den früheren Stufen der Entwicklung. Was unſerem Auge oft als Offenbarung einer genialen Begabung erſcheint, die keine Grenzen des Leiſtungsvermögens kennt und mit angeborener Sicherheit einem ſpontanen Einfall ſogleich die fertige Geſtalt zu geben weiß, ſtellt in Wirklichkeit das Ergebnis langwieriger Verſuche, gewiſſenhafter Vorbereitung und zäheſten Nachdenkens dar. Noch immer ſind es ſehr beſtimmte Formgeſetze, welchen der Künſtler bei ſeinem Schaffen Rechnung zu tragen hat, und es liegt einzig an der Art, wie es geſchieht, wenn dieſe Mühen der Entſtehung dem genießenden Betrachter kaum zum Bewußtſein kommen wollen. Denn es iſt eine verſteckte Geſetzmäßigkeit: um den Eindruck der Urſprünglichkeit und Friſche nicht zu gefährden, werden die Hilfslinien des Entwurfes nachträglich mit Abſicht teilweiſe oder ganz verwiſcht.

In der Tat würde uns der Einblick in die wichtigſten Gedankengänge der klaſſiſchen Zeit verſchloſſen ſein ohne die (freilich dürftigen und ſehr unzureichenden) Zeugniſſe der antiken Literatur. Wir erfahren hier immerhin ſo viel, daß dieſer Kunſt dieſelben Probleme zu ſchaffen machten, mit welchen auch die führenden Meiſter der italieniſchen wie der deutſchen Renaiſſance Zeit ihres Lebens gerungen haben. Im Vordergrund ſteht die Regelung der Proportionen, und nun will beachtet ſein: auch die griechiſche Kunſt des fünften und vierten Jahrhunderts hat es bei der praktiſchen Löſung der Auf-

gabe nicht genügen laſſen; auch ſie ſchon hat das Reſultat ihrer Bemühungen in theoretiſchen Lehrſchriften niedergelegt. Den Verluſt dieſer Urkunden, in welchen der koſtbare Schatz tiefgründiger Beobachtungen aufgehäuft lag, vermag uns keine noch ſo reichhaltige monumentale Überlieferung zu erſetzen. Wie unendlich viel leichter iſt es hier der Erforſchung der Renaiſſancetheorien gemacht! Mit der behenden Grazie, die dieſem geſchmeidigſten aller Italiener eigen iſt, ſetzt Leonardo da Vinci in ſeinem «Buch von der Malerei» dem Leſer ein feinberechnetes Syſtem aller körperlichen Verhältniſſe auseinander. Zu gleicher Zeit fährt der Nürnberger Albrecht Dürer mit den «Vier Büchern von menſchlicher Proportion» das ſchwere Geſchütz eines grübleriſchen Doktrinarismus und peinlichſt genauer Formgeſetze vor uns auf. Allein bei aller Verſchiedenheit der Ausdrucksweiſe und des Temperamentes iſt es doch hier wie dort derſelbe Geiſt, der dieſe ſchriftlichen Aufzeichnungen diktiert hat: ein wiſſenſchaftlicher Erkenntnisdrang von ſeltener Schärfe und zugleich jenes unendliche Schönheitsbedürfnis, das nur beim Anblick abgeklärter und wirklich harmoniſcher Verhältniſſe ſich zufrieden geben mag. Von den noch erhaltenen antiken Schriftſtellern iſt es einzig Vitruv, der uns mit feſten Zahlenangaben aufwartet; in der Einleitung zum 7. Buch ſeines Werkes führt er auch die Quellen an, die er benützt haben will: ſummariſch nur und ohne den Anteil der einzelnen Autoren näher zu bezeichnen. Aber es ſind ſehr berühmte Namen darunter, die bedeutendſten Bildhauer und Maler der klaſſiſchen Periode werden als Verfaſſer ſolcher Leitfäden für die künſtleriſche Praxis genannt. Den ſtärkſten und nachhaltigſten Einfluß hat offenbar der Kanon des Polyklet ausgeübt. Das Werk war gewiß nicht nur eine Erläuterungsſchrift zu der bekannten Statue des Speerträgers, wie vielfach angenommen wird. Es iſt wohl eher ſo, daß der Meiſter mit dieſer Schöpfung ſeiner Hand, die ſeine Idee vom harmoniſchen Aufbau der Menſchengeſtalt in reinſter Faſſung verkörperte, in der theoretiſchen Proportionslehre ausdrücklich exemplifiziert haben mochte. Die Nachwelt hat den Buchtitel dann auch auf die polykletiſche Muſterfigur übertragen, und ſo lebt in der Vorſtellung der geſamten ſpäteren Antike dieſer Doryphoros als akademiſches Beiſpiel eines ſtreng geregelten Formengerüſtes fort. Seine Wirkung war ungeheuer, und noch in unſerem bedenklich zuſammengeſchmolzenen Denkmälervorrat läßt ſie ſich bis in die beſcheidenſten Proben der Kleinbronzeplaſtik hinab verfolgen.

Nun iſt der Gedanke der Proportionierung als ſolcher nicht etwa im Kopfe Polyklets und überhaupt nicht erſt in den Tagen der reifen Kunſt entſtanden. Schon die archaiſche Architektur und Plaſtik arbeitet mit einer feſten Zahleneinheit, die als Grundmaß (modulus) für die Gliederung eines Bauwerks wie einer menſchlichen Figur zu dienen hat; mit einer kleinen Teilſtrecke, die in der Höhe und in der ſeitlichen Ausdehnung des Ganzen ſo und ſo viel

mal enthalten ſein muß. Literariſch bezeugt iſt ein ſolches Verfahren für die älteren Perioden nicht, aber durch Meſſungen läßt es ſich ohne weiteres und mit völliger Sicherheit nachweiſen. Es liegt dies am beſonderen Verhalten dieſer Kunſt, das zur Kontrolle geradezu auffordert. Was ein richtiger Vertreter des archaiſchen Apollotypus iſt, ſtellt ſich ſo zur Schau, daß der Zirkel nach jeder Richtung hin angeſetzt werden kann, ohne abzugleiten oder auf ein Hindernis zu ſtoßen. Die flächige Anlage und die Ruhe der Erſcheinung macht es nicht allein; entſcheidend iſt vielmehr die lineare Abgrenzung der Teile voneinander in Form von ſcharfen Rillen und Furchen. Die reife Kunſt geſtaltet ſolche Nachprüfungen immer ſchwieriger, je freier ſie ihre Kräfte ſpielen läßt, weil die Grenzlinien mehr und mehr verwiſcht werden und die Formen in lebendigem Fluß wechſelſeitig ſich durchdringen. Es handelt ſich dabei um Bedingungen allgemeinſter Natur, und was wir hier meinen, hat nicht bloß für die Werke der Bildhauerei zu gelten. Jeder Vergleich einer archaiſchen Vaſe mit einem entſprechenden Gefäßtypus aus jüngerer Zeit wird dieſelben Unterſchiede zur Anſchauung bringen: dort die reinliche Scheidung der einzelnen Glieder; Lippe und Hals, Bauch und Fuß und Henkel ſind hart und kantig voneinander abgeſetzt, jedesmal gibt es einen ſpürbaren Ruck, wenn eine Form zu Ende iſt — hier lauter Übergänge, die kaum faßbar ſind, und die Umrißlinie hält dem Zirkel nirgends ſtand. Und dann freilich kommt noch die Bewegung hinzu, die immer wieder gegen das Inſtrument ſich ſträubt. Schon die Teile eines Kopfes laſſen jetzt oft nur ſchwer ſich meſſen, weil ſeine Wendung und die dadurch verurſachten Verſchiebungen der Geſichtsmuskulatur die Formen ihrer normalen Lagerung entziehen.

Allein das Geheimnis des polykletiſchen Syſtems iſt nun auch keineswegs in der beſtimmten Normaleinheit zu ſuchen. Von einer «Primzahl», auf welcher der Kanon ſich aufgebaut hätte, wiſſen unſere Quellen nichts, und die Benützung ſo ſimpler Hilfsmittel wäre ſchon aus den eben genannten Gründen hier recht unwahrſcheinlich. Galen, dem wir die genaueſten Angaben über das Lehrbuch des Polyklet verdanken, hat das h a r m o n i ſ c h e V e r h ä l t n i s d e r e i n z e l n e n K ö r p e r t e i l e z u e i n a n d e r im Auge, und zwar «das Verhältnis des einen Fingers zum anderen, das aller Finger zu Mittelhand und Handgelenk, und wiederum das Verhältnis dieſer zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm, kurz das eines jeden Teiles zu den anderen». Ein derartiger Verſuch, ſämtliche Einzelheiten miteinander in Einklang zu bringen und zuſammenzuſtimmen, macht aber nicht nur eine ſehr viel umſtändlichere Rechnung notwendig als das einfache Abtragen eines Grundmaßes, wie die archaiſche Kunſt es ausübt, ſondern er geſtattet auch wieder viel feinere Abſtufungen, und er beruht letzten Endes auf einer größeren Freiheit gegenüber der ſtarren Norm. Es iſt jene elaſtiſche und flüſſige Entſprechung der Elemente im Rahmen einer allgemeineren Geſetzmäßigkeit,

welche der Sprachgebrauch der antiken Äſthetik als «Symmetrie» bezeichnet. Und was die Hauptſache iſt: das Verfahren geſtattet ſeine Anwendung nicht bloß auf die feſte, ſondern auch auf die bewegliche und bewegte Form, ja auf die letztere erſt recht. Von den uns bekannten Figuren des Polyklet und ſeiner Schule ſind alle aus der Haltung völliger Ruhe gelöſt und in lebendiger Tätigkeit begriffen; und wenn nun Varro ſagt, ſie ſeien beinah nach dem einen Muſter gemacht, ſo dürfte die Behauptung gerade auch auf das Bewegungsmotiv zu beziehen ſein, das ſich immer wiederholt. Natürlich nicht in dem Sinne, als ob überall dasſelbe geſchähe; allein die eigentümliche Darſtellung des Körpers, die dieſer Künſtler mit bemerkenswerter Hartnäckigkeit bei ſeinen Statuen anzuwenden pflegt — Plinius drückt es etwas naiv, aber bezeichnend ſo aus: es ſei ſeine Erfindung geweſen, daß ſie auf das eine Bein ſich ſtützen —, hat ſtets die gleiche Art der Gewichtsverteilung und denſelben Bewegungsrhythmus zur Folge. Durch einen wohlberechneten Wechſel von Hebung und Senkung, durch die verſchränkte Gegenüberſtellung gebogener und geſtreckter, entlaſteter und beſchwerter Glieder, durch gegenſätzlichen Ausgleich von ruhigen und bewegten Flächen kommt jenes vollendete Ebenmaß der Bewegung zuſtande, in deſſen Entdeckung man wohl den Kern des polykletiſchen Programms und der geſamten klaſſiſchen Kunſtlehre wird erblicken dürfen. Um es kurz und bündig zu formulieren: an Stelle des ſtabilen das labile Gleichgewicht. Das Geſchehen mag noch ſo kraftvoll und entſchieden ſein, es kann niemals ins Maßloſe ſich verlieren; immer wieder kehrt der Strom in ſein ſorgſam ausgebautes Bette zurück. Es iſt der gleiche Grundſatz, der unbeſchadet aller lebhaften Schwingung jetzt auch die Kurven der Gefäßprofile und überhaupt die Haltung aller tektoniſchen Gebilde beſtimmt.

Wenn wir nun dazu übergehen, die Geſetze der Bildkompoſition, welche die klaſſiſche Kunſt ausgereift und unabläſſig im Auge behalten hat, einer genaueren Prüfung zu unterziehen, ſo ſind wir uns bewußt, an die Geduld des Leſers ſehr hohe Anforderungen ſtellen zu müſſen. Man kann über ſolche Fragen nur ganz gewiſſenhaft und gründlich, oder überhaupt nicht reden. Und hier ſind wir für unſere Unterſuchung ausſchließlich auf die eigene Beobachtung angewieſen; die antiken Schriftſteller geben über dieſe Seite des künſtleriſchen Schaffens keine Auskunft. Die techniſchen Ausdrücke ſtehen dem Forſcher zwar zur Verfügung, allein wir glauben das Verſtändnis des Folgenden weſentlich zu erleichtern, wenn wir Begriffe wie «Symmetrie» und «Rhythmus» nicht im Sinne der antiken äſthetiſchen Terminologie anwenden, ſondern ſo, wie ſie in der heutigen Kunſtſprache gebräuchlich und unſerem Laienpublikum geläufig ſind.

Die Rolle, welche der Rhythmus im Rahmen der geſamten vorklaſſiſchen Kunſt zu ſpielen berufen war, iſt hier bereits ſo ausführlich erörtert worden,

daß es unnötig erſcheinen dürfte, ſchon Geſagtes nochmals zu wiederholen. Eine rhythmiſche Kompoſition iſt für archaiſche Begriffe die Aneinanderreihung gleichwertiger Elemente — wir ſagen abſichtlich nicht: gleichartiger, denn es müſſen durchaus nicht identiſche Typen ſein — in möglichſt gleichen Abſtänden. Dies koordinierende Syſtem hat ſeine unbeſtreitbaren dekorativen Vorzüge, und es iſt keine Frage, daß der Archaismus von der Überzeugung feſt durchdrungen war, mit ſeinen ſauberen Figurenreihen ein Höchſtes an bildneriſcher Ordnung geleiſtet zu haben. Und doch gehorcht er hier bloß einem Zwang, den die Beſchränktheit ſeiner Ausdrucksmittel von vornherein ihm auferlegt, und aus der Not wird eine Tugend gemacht. Warum hat die ältere Malerei die Geſchichte vom Urteil des Paris niemals anders als in Form eines feierlichen Aufzugs zu erzählen verſucht? Das Thema erfreut ſich der größten Beliebtheit und kommt in den mannigfachſten Abwandlungen vor; aber immer wird die Sache ſo gegeben, daß der jugendliche Schönheitsrichter am einen Bildende ſich hinpflanzt und nun die Göttinnen auf ſich zuſchreiten läßt, eine hinter der andern, und ſtets führt Hermes den Reigen an. In der Tat, wie ſollte die Szene auch anders geſtellt werden als ſo, wenn jeder einzelnen Figur die ſtrenge Profilhaltung vorgeſchrieben war. Bei der konſervativen Geſinnung, welche die griechiſche Kunſt immer wieder auf die alten Stoffe zurückgreifen läßt, iſt es nun merkwürdig genug, daß die klaſſiſche Zeit dieſen «Zug zum Parisurteil» überhaupt nicht mehr kennen will. An Stelle der friesartigen Anordnung mit einfachem Hintereinander der Perſonen finden wir eine lockere und zwangloſe Verteilung im Raum, wobei der Richter aber ſo placiert werden muß, daß ſein prüfender Blick die ganze Gruppe zu ſtreifen vermag. Von den drei Göttinnen hat keine mehr den Vortritt vor der anderen, ſie enthüllen ihre Reize gleichzeitig, und jede kokettiert auf ihre Art. Damit ſind wir auf der Höhe der Situation angelangt, wo es anfängt ſpannend zu werden, und aus der behäbigen epiſchen Schilderung wird ein hochdramatiſcher Akt. Das iſt der eine Grund, weshalb die klaſſiſche Kunſt die ſtraff geſtreckte Kette zum bewegten Rund verſchlingt. Allein mindeſtens ebenſo maßgebend iſt hier die Scheu vor dem Eintönigen; das Auge empfindet den taktmäßigen Aufmarſch als kindiſch und viel zu langweilig und verlangt nach einer freieren Rhythmik, wo nicht mehr jeder Bildteil einfach in die Fußſtapfen des anderen tritt.

Es entſpricht ſomit dem Geſetz der Entwicklung, wenn die reifere Kunſt nicht bloß der ſimpeln Einerkolonne aus dem Wege geht, ſondern die geregelte Reihenfolge der Figuren überhaupt nach Möglichkeit vermeidet. Indeſſen gibt es doch auch jetzt noch Fälle, wo ſchon das Sakrale des Vorwurfs die alte Anordnung verlangt. Hier wäre zunächſt das Andachtsbild zu nennen. Die Antike hat jenes Schema unbenützt gelaſſen, welches die Renaiſſance zu ſo meiſterhaften Löſungen verwertet: die Anſammlung der

betenden Gemeinde zu Füßen einer erhöhten Mittelfigur. Der niedrige Bildtypus des üblichen Kultdenkmals fordert ein friesartiges Nebeneinander auf gleicher Höhe; göttliche und irdische Wesen stehen einander gegenüber, so daß Auge in Auge schaut. Die Weihreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts sind im Grunde nicht anders komponiert als diejenigen der früheren Epochen. Vieles davon ist Dutzendware, die auf bildnerische Qualitäten kaum gewertet sein will. Allein es fehlt auch nicht an bedeutenden Leistungen, und hier verlohnt es sich, dem Künstler beim Aufstellen seiner Figuren scharf auf die Finger zu sehen. Das schönste Beispiel kluger Differenzierung freilich — das Weihrelief an Bendis im British Museum, wo von den acht hintereinander gereihten Jünglingen, trotz völliger Nacktheit und Ähnlichkeit der Haartracht, keiner dem andern gleicht — scheint mir erst der lysippischen Zeit anzugehören, die über eine viel reichere Stufenleiter der Stellungsmotive verfügt als die klassische im engeren Sinn. Aber auch diese hat mit Erfolg das monotone Einerlei bekämpft, obwohl die zeremonielle Haltung der Andacht und das vorgeschriebene feiertägliche Kostüm die Aufgabe schwierig genug gestalten mochten. Bisweilen wird die Gruppe der Stifter so zusammengeschoben, daß sie eine geschlossene Masse bildet und nicht mehr in Einzelheiten zerbröckeln kann. Oder die Scheitelhöhe der Dargestellten hüpft wechselnd auf und ab, indem man die Kinder zwischen die Erwachsenen sich einreihen läßt. Der Wunsch nach Belebung des steifen Schemas hat gelegentlich auch zu einem sehr kühnen Versuch ermutigt, der allem Herkommen ins Gesicht schlägt. Wir erinnern an das vielbesprochene Schauspielerrelief aus dem Piräus (Fig. 43), wo das typische «Totenmahl» anfängt sich ins Genrehafte aufzulösen. Dem lässig auf seiner Kline gelagerten Dionysos stellen sich drei Schauspieler in der Bühnentracht vor und mit dem Abzeichen ihrer Rolle in den Händen. Die unbedingte Gleichheit des schwerfälligen Ornats, der den ganzen Körper zudeckt, läßt hier die Sache als beinahe aussichtslos erscheinen; was ist gegen den Eindruck tödlicher Langeweile zu tun? Der Künstler befreit die drei Männer von jeder Etikette und läßt sie in zwangloser Unterhaltung beisammenstehen, wobei der eine sogar dem Gott den Rücken dreht. Dies Benehmen ist nun allerdings ungewöhnlich und der Feierlichkeit des Augenblicks so wenig angemessen, daß dem Relief eine völlig falsche Auslegung von seiten eines modernen Erklärers auch nicht erspart geblieben ist.

Vor eine ähnliche Aufgabe sieht sich die Kunst beim Prozessionsbild gestellt. Es wird die Längsabwicklung einer größeren Figurenmenge verlangt, indem die Teilnehmer sich in stattlichem Zug, einzeln oder paarweise aufeinanderfolgend, einem gemeinsamen Ziele zu bewegen. Das Thema gehört zum eisernen Bestand der Antike, und seine Geschichte zieht sich in zähem Strom durch die Jahrhunderte hin, von den Wandfresken der kretischen Paläste, dem Steatitgefäß mit der temperamentvollen Ernteprozession und dem Sarkophag

von Hagia Triada bis zum getragenen Ernst der augusteischen Ara Pacis. Es leuchtet ein, daß vor allem die archaische Kunst für eine derartige Geduldsprobe von Hause aus ganz besonders veranlagt sein mußte, und in der Tat bieten sich hier die Beispiele in großer Zahl. Und gerade die jüngsten derselben, die aus einer Zeit stammen, wo der überreife Stil alle Register zieht, gefallen sich in der strengen, rhythmisch abgehackten Reihenfolge ihrer Glieder, da die Szene von vornherein weniger auf sachliche Schilderung eingestellt erscheint als auf dekorative Wirkung; bis in den Zug der Faltenlinien und den Verlauf des Umrisses schleicht sich da oft die einschläfernde Melodie des Ewig-Gleichen. Allein das sind nun Dinge, auf welche sich die klassische Kunst grundsätzlich nicht einläßt, weil sie es für unter ihrer Würde hält, die Freiheit lebendigen Geschehens der ornamentalen Spielerei zu opfern.

Der Cellafries des Parthenon hat die große Prozession anläßlich des Panathenäenfestes zum Inhalt, und hier stoßen wir auf Stellen, die unwillkürlich zum Vergleich mit diesen archaischen Lösungen auffordern. In erster Linie der stille Zug der Mädchen auf der Ostseite, die einzeln und zu zweien der Gruppe der Olympier nahen, mit ehrfürchtig geneigtem Haupt, kostbares Opfergerät in den gesenkten Händen. Die Gestalten fast durchweg in strengstes Profil gestellt, ganz aufrecht und in gleichem Abstand gereiht, in den Körperumrissen auf dieselbe Erscheinung gebracht: läßt eine größere Regelmäßigkeit sich denken? Nun aber entfaltet innerhalb der Grenzen, welche der Künstler mit betonter Absicht sich selber gezogen, die schöpferische Phantasie einen solchen Reichtum, daß der Beschauer mit dem Bewundern immer neuer Gewandmotive nicht zu Ende kommen kann. Mehr noch verdient in dieser Hinsicht der prächtige Zug der Jünglinge mit den Wasserkrügen (Fig. 42) ein genaues Studium. Wieder die taktmäßige Folge der Figuren, aber nicht nur das: der gesamte Unterkörper mit dem weit vorspringenden Knie und den fächerförmig geordneten Faltengraten, der spitze Winkel des gehobenen rechten Armes und die Schrägrichtung des schweren Gefäßes auf der linken Schulter erscheint mehrere Male hintereinander. Man meint den Künstler auf einer wörtlichen Wiederholung ertappt zu haben — bis das Auge die Dreiviertelansicht der Brust entdeckt, die überall wieder anders ist, die Verschiedenheit des Mantelwurfs und das bewegte Fingerspiel der linken Hände. Es sind Abweichungen, die an sich wenig besagen mögen und scheinbar ganz natürlich sich ergeben, und doch wäre der archaische Stil niemals auf eine Stufenfolge von so geschmeidiger Anmut verfallen, weil sie die Befreiung des körperlichen Mechanismus aus den Fesseln einer harten Bildkonvention zur notwendigen Voraussetzung hat.

Auf die Dauer freilich würden solche Abwandlungen eines bestimmten Typus, so fein und reizvoll sie sein mögen, den Betrachter nicht vor Ermüdung schützen. Gewiß wird auf seine Rechnung kommen, wer sich von

der sorgfältigen Zergliederung des Parthenonfrieses eine überreiche Auslese an eigenartigen Wendungen verspricht. Der Born einer mühelos quellenden Erfindungsgabe erscheint hier unversiegbar; diese Bildhauer sind auch durch die stärksten Zumutungen eines spröden Stoffes nicht in Verlegenheit zu bringen. Da schreitet mitten im Zug eine dichtgedrängte Schar älterer Männer, Kopf an Kopf: mit überlegener Kunst wird das harte Problem bewältigt, als sei die freie Bewegung des einzelnen im Rahmen der Masse eine ganz selbstverständliche Sache. In hellen Haufen, stellenweise in geschlossenen Gliedern sprengt die stolze Kavalkade der attischen Ritter heran, und doch weiß jeder die Blicke des Beschauers auf seine Person zu ziehen, durch die Art, wie er sein Tier in der Hand hat, sowohl wie durch die Besonderheiten seiner Tracht; manche sind ganz nackt, andere prunken mit einem zeitgemäßen Reitkostüm von auserlesener Vornehmheit. Die Pferde selbst — gegen zweihundert an der Zahl und nach Rasse, Bau und Aussehen alle fast gleich — bringen mit dem frischen Wechsel ihrer Gangart, mit ihrer Unruhe eine erstaunliche Lebensfülle in das Bild. Indessen diese vielfältigen Nuancen und individuellen Regungen stellen doch nur die letzte farbige Verbrämung eines bereits feststehenden Entwurfes dar, und sie allein würden keineswegs imstande sein, auf einer so endlos erscheinenden Strecke den Eindruck ewiger Bewegung wachzuhalten. Nun aber denke man sich diese Buntheit im einzelnen und kleinsten weg, der Eindruck wäre trotzdem da. Die Keime des Lebens reichen hier viel tiefer, sie haften im Gesamtplan der Frieskomposition. Es ist nicht so sehr die gewaltige Ausdehnung und die große Anzahl der figürlichen Elemente, was dem Parthenonfries unter allen Denkmälern verwandter Art die erste Stelle sichert, obwohl er schon in Hinsicht der stofflichen Quantität eine Rekordleistung bedeutet, die auch späterhin niemals übertroffen worden ist. Man stelle sich vor, was das heißen will: dieser Festzug umschlingt, von zwei Seiten her vorwärts drängend, in ununterbrochener Folge das größte Tempelhaus Athens! Allein auch der archaischen Kunst wäre eine so langatmige Erzählung sehr wohl zuzutrauen. Schon der Hauptstreifen der Françoisvase mit seinem Zug der Götter zur Hochzeit von Peleus und Thetis bietet ja die Probe eines ähnlichen Versuches. Und da die Szene mit einem etwas älteren Vasengemälde des Sophilos auffallend übereinstimmt, ist gemeinsame Abhängigkeit von einem Vorbild der großen Kunst als sehr wahrscheinlich anzunehmen; man denkt am ehesten an einen gemalten Fries, und dann dürfte es sich bei diesen Vasenbildern wohl nur um einen Auszug handeln, den der knappe verfügbare Raum des Gefäßkörpers verlangt.

Nun ist gerade diese Götterprozession der Françoisvase für klassische Begriffe ein Musterbeispiel dafür, wie man es nicht machen soll. Dargestellt ist die majestätisch-großartige Auffahrt von sieben Viergespannen; jeder Wagen wird begleitet von einigen Fußgängern, die neben den Pferden schreiten. Der

Beschauer atmet erleichtert auf, wenn er mit dem Entziffern dieses Satzungetümes endlich fertig ist. Was ein gründliches Betrachten des Bildes zur rasch erschöpfenden mühevollen Arbeit macht, ist weniger die wirkliche Länge als die Befürchtung, es könne in alle Ewigkeit so weitergehen. Es liegt dies nicht am schwerflüssigen, schleppenden Gang und an der gemessenen Trägheit einer äußerst umständlichen Epik; in der gleichzeitigen Malerei gibt es Bilder von Wettrennen, wo alles in wildester Hast dahinstürmt: die Angst vor dem Nichtendenwollen wird man auch hier nicht los. Und auch an der geringen Abwechslung des äußeren Beiwerkes, an der unzureichenden Charakteristik liegt es nicht; wohl sind die Figuren von einer sehr weitgehenden Gleichheit der Erscheinung, die einzelnen Gottheiten kaum durch die nötigsten Attribute voneinander unterschieden und eigentlich nur an den beigeschriebenen Namen kenntlich, und noch viel mehr ist das bei den schreitenden Frauen (Chariten, Moiren, Musen) der Fall. Aber die tiefere Ursache der eintönigen Wirkung ist darin zu suchen, daß es innerhalb der Szene an jedem Ansatz zu einer Entwicklung fehlt. Obschon die Götterbotin Iris mit ihrem Heroldstecken an der Spitze geht und der lahme Hephaistos, nach Weiberart auf dem Maultier sitzend, den heiteren Abschluß bildet, ist es ein Zug ohne Anfang und Ende, weil jedes einzelne Gruppenganze nach Aufbau und Bewegungsgrad den Nachbargruppen zum Verwechseln ähnlich sieht. Man mache den Versuch und setze aufs Geratewohl die Typen um, man nehme ein ganzes Viergespann heraus und füge es an einer anderen Stelle ein, — das Bild bleibt immer dasselbe. Mit der Behauptung, nun sei es zu Ende, ist es noch nicht getan; das klotzigste Interpunktionszeichen wird dem Auge nicht genügen, solange nicht das Satzgewoge selbst spürbar und sichtbar zur Ruhe kommen will.

Ein Experiment wie das eben angedeutete würde bei einer klassischen Streifenkomposition sich ohne weiteres verbieten. Hier ist jeder Bildteil derart an seinem Platz verfestigt, daß er nicht verrückt und verschoben werden könnte, ohne daß das ganze kunstvolle Gebäude dadurch in die Brüche ginge. Die Anlage des Parthenonfrieses ist so gedacht, daß im Westen, auf der Rückseite des Tempels, die Vorbereitungen des glänzenden Festaktes geschildert werden. Der Zug ordnet und sammelt sich und setzt sich in Bewegung, nach Norden hin, um dann auf der anstoßenden Langseite mit rauschenden Akkorden und in vollem Fluß dahinzuströmen, bis er im Osten, an der Hauptfront des Gotteshauses, in ein getragenes Tempo übergeht und unter den Augen der zuschauenden Olympier schließlich haltmacht. Ein entsprechender Zug bewegt sich an der Südseite nach demselben Ziel, im einzelnen mit wohlberechneter Absicht etwas anders gruppiert, allein die Gesamtgliederung und vor allem die Rhythmik des Ganzen ist die gleiche. Wir sehen, wie die Teilnehmer ihre Pferde sich vorführen und zurechtstellen lassen, wie sie aufsteigen und an-

reiten, in Glieder und geſchloſſene Formationen übergehen und im donnernden Galopp eine weite Strecke des Weges durchmeſſen. Eine Reihe von Paradewagen ſtellt weiterhin die Verbindung mit der vorderen Zughälfte dar, die ausſchließlich von der Maſſe der Fußgänger eingenommen wird. Sie ſchreiten bald in Gruppen, bald einzeln oder paarweiſe, und ganz vorne nimmt die Prozeſſion den Charakter einer ſtreng geregelten Ordnung an. Und nun iſt merkwürdig: man kann das Bild in verſchiedener Richtung ſich abwickeln laſſen, dem Zug entgegengehen oder ihm von hinten folgen — ſo oder ſo erlebt man ein Schauſpiel von zwingender Notwendigkeit. Im erſteren Fall iſt es ein allmähliches Anwachſen und Sichſteigern der Bewegung, indem die geſetzte Würde des Feſtmarſches ſich zuſehends ins zwanglos Freie auflöſt, bis das Auge in einen wahren Wirbelſturm von entfeſſelter Unruhe hineingezogen wird, der zuletzt mit einzelnen lockeren Zuckungen abklingt. Im anderen Fall ein langſames Stillwerden und Nachlaſſen, von der leidenſchaftlichen Heftigkeit und der zitternden Unraſt eines aufgeregten Roſſegetrappels bis zum ſachten Schritt und dem gehaltenen Weſen gottesdienſtlichen Zeremoniells. Allein dieſe Übergänge vollziehen ſich nicht einfach gradweiſe und in geregelter Stufenfolge, mit der Beharrlichkeit eines mechaniſchen Prozeſſes; mitten im lebendigſten Treiben gibt es auch wieder ruhige Augenblicke, ſelbſt hemmende Motive, und andererſeits flammt aus der gedämpften Maſſe noch da und dort eine heftigere Gebärde empor. Es iſt ferner Geſetz, daß gegen die Ecken zu, da wo der Fries umbiegt, die Wogen ſich zu glätten haben; ſtets treffen wir hier auf eine oder mehrere Geſtalten, die aufrecht daſtehen und «antenartig den Ecken einen feſten Halt verleihen». Der einzelne Friesteil bekommt durch die entſchiedene Betonung dieſer Schranken, welche trotzdem den einheitlichen Geſamtverlauf nicht zerſtören wollen, etwas Geſchloſſenes, in ſich Abgerundetes. Dies Gefühl für die Notwendigkeit der Harmonie innerhalb der Teilſtrecken iſt ſpäter wieder verloren gegangen, wie der Gigantenfries des pergameniſchen Altars beweiſt, wo der Kampf unter Verzicht auf jede Ecklöſung in ununterbrochenem Taumel alle vier Seiten des Denkmals umtoſt.

Eine ſchwere Belaſtungsprobe beſteht für die Kompoſition des Parthenonfrieſes auch in der ſehr ungleichen Ausführung. Es ſind viele Hände hier am Werke, die auffällige Verſchiedenheit der künſtleriſchen Arbeit beweiſt das zur Genüge. Wenn trotzdem die Geſchichte nicht aus den Fugen geht, ſo iſt dies der einheitlichen Geſamtanlage zu danken, die mit eiſerner Zähigkeit ihren Willen durchſetzt. Die Perſonen der Françoisvaſe treten ſich buchſtäblich auf die Ferſen, um nur ja nicht den Zuſammenhang zu verlieren; die Hauptſache iſt, daß nirgends eine Lücke entſtehen kann. Die klaſſiſche Kunſt weiß von ſolcher Ängſtlichkeit ſich frei; es ſind ganz andere Dinge, auf die es ankommt, wenn ſich das Auge von der organiſchen Verbindung

der Teile überzeugen laſſen ſoll. Für die Betrachtung aus der Nähe mag die geſchloſſene Folge, die ſorgſam Stück an Stück klebt, ihren Zweck erfüllen: ſobald man aber ſeinen Standpunkt etwas weiter verlegt, erſcheint ein Verfahren nötig, das größere Strecken zu umklammern vermag. Es iſt dann freilich nicht zu vermeiden, daß da und dort eine Cäſur ſich bildet und der Zuſammenhang ſtellenweiſe ſcheinbar verloren geht. Indeſſen, das ſind Atempauſen, die abſichtlich ſo gewählt werden und es dem Beſchauer ermöglichen ſollen, mit friſchen Kräften an die Fortſetzung zu gehen. Man ſieht es gar nicht ungern, wenn die Bühne für eine Weile leer bleibt. Das Ohr vernimmt neben dem verhallenden Tritt der Menge, die vorübergezogen, zugleich das Geräuſch des ſich nahenden Neuen, und in der Vorſtellung ſpinnt ſich der Faden fort. Allein es ſind auch ſtets ſehr ſichtbare Zeugen dafür da, daß den einzelnen Gliedern, trotz bedeutender räumlicher Entfernung voneinander, das Bewußtſein der Zuſammengehörigkeit nicht abhanden kommen kann. Die Feſtordner, welche durch den ganzen Zug verteilt ſind und immer wieder Diſziplin in die flutenden Maſſen bringen, haben eine doppelte Aufgabe, und nicht geringer als ihre ſachliche Bedeutung iſt die kompoſitionelle: mit Blick und Geſte ziehen ſie gebieteriſch die noch ſäumenden Elemente vorwärts. Wie fein iſt auch die Löſung in der Mitte des Nordfrieſes, wo der heikle Übergang von der langen Wagenkette zur Gruppe der Fußgänger zu ſchaffen war; das vorderſte Geſpann kommt mit voller Wucht herangefahren, ſo daß die zwei letzten Bürger beſtürzt ſich umſchauen und zur Seite weichen. Auf dieſe Weiſe ſchiebt ſich Teil an Teil, die ſämtlichen Glieder greifen ineinander und bilden ſo, im eigentlichſten Sinn, einen fortlaufenden, einzigen und großen Zug.

Unter ſymmetriſcher Kompoſition hatte der Archaismus eine genaue Entſprechung der Bildhälften verſtanden, wo der Aufbau der einen Seite Zug für Zug, nur in entgegengeſetzter Richtung, ſich auf der anderen Seite wiederholt. Es laſſen ſich zahlreiche Beiſpiele dafür anführen, daß eine ganze Szene ihr Spiegelbild auf die Fläche jenſeits der vertikalen Scheidelinie wirft. Wie ſelbſt die frühklaſſiſche Kunſt noch dem Zauber dieſer ſtrengen Gleichmäßigkeit unterliegen kann, lehrt die Aphroditegeburt des ludoviſiſchen Thrones (Fig. 29). Tritt man nun in den Bereich des neuen Stiles, ſo möchte es bei flüchtigem Hinhören ſcheinen, als ſei der Sinn für den Reiz des Echos der Kunſt abhanden gekommen. Wenigſtens überall da, wo die Darſtellung den Eindruck lebendigen Geſchehens zu vermitteln ſucht, wird auf die einfache Wiederholung der Motive verzichtet; es iſt begreiflich, wenn das Ohr hier zunächſt bloß die Unruhe eines bewegten Stimmendurcheinanders zu vernehmen glaubt. Einer aufmerkſamen Prüfung aber ſtellt ſich die Sache anders dar: das ſymmetriſche Prinzip iſt noch immer da, es iſt nur tiefer gedrungen und hat ſich auf dem Grunde des Bildes feſtgeſetzt. Was an der Oberfläche

ſich abſpielt, mag immer den Schein loſer Willkür für ſich in Anſpruch nehmen; dahinter ſteht die Macht willensſtarker Geſetze, die alle Fäden der Kompoſition in ihrer Hand behält. Die Technik der älteren Kunſt iſt nach dem Urteil der klaſſiſchen Zeit viel zu äußerlicher Art, weil ſie es dem Beſchauer gar ſo leicht macht und ihn nicht zum Nachdenken über die Gründe des inneren Zuſammenhaltes zwingt. Die Sauberkeit der formalen Gleichung muß ohne weiteres in die Augen ſpringen, und mit dieſer Erkenntnis gibt man ſich zufrieden. Für den entwickelten Stil fängt aber das Problem der Bildgeſtaltung eigentlich erſt an, wenn dieſe ſelbſtverſtändlichen Vorarbeiten erledigt ſind. Es gilt nun, durch die Lockerung des Schemas und eine teilweiſe Aufhebung der Symmetrie die pedantiſche und mühſam errungene Ordnung wieder zu verwiſchen und durch ein freies Gleichmaß zu erſetzen, das ſich natürlich ausnimmt, weil es unmittelbares Leben vorzutäuſchen weiß. Die Überlegungen, welche den Künſtler dabei leiten, ſind deswegen nicht weniger ſcharf und gewiſſenhaft, und ſie vollziehen ſich mit einer Folgerichtigkeit, die wiederum den Namen eines Geſetzes verdient.

Dieſe Regel hat natürlich keine Geltung für die ſtreng ſymmetriſchen Gebilde aus pflanzlichen oder figürlichen Elementen, die rein ornamental und Teile eines architektoniſchen Ganzen ſind. Sie kommen nicht etwa ſeltener vor als zu anderen Zeiten, und hier zeigt es ſich, daß der klaſſiſche Stil dem Begriff der unbedingten Gleichheit, wo es wirklich darauf ankommt, den vollendeten formalen Ausdruck geben kann. Die gewaltigen Firſtakrotere des Parthenon laſſen, was die reichbewegte Führung ihrer Ranken und Spiralrollen betrifft, alle Verſuche der älteren Kunſt weit hinter ſich zurück; und in der Keramik iſt es oft genug der Fall, daß ein Schlingwerk eleganteſter Linien die Rückſeite einer Vaſe von unten bis oben überſpinnt: das ganze Syſtem läßt ſich in zwei Hälften ſpalten, die ſo genau ſich decken, daß auch die peinlichſte Kritik keine noch ſo belangloſe Unregelmäßigkeit auffſpüren wird. Es iſt dabei vollkommen gleichgültig, in welchem Umfang mechaniſche Hilfsmittel herhalten mußten, um ſolche Wunder der Symmetrie auf die Füße zu ſtellen; für das Auge hat der Aufbau nichts Schablonenhaftes, weil bis in die letzten und feinſten Verzweigungen des Geäders der Pulsſchlag eines ewig kreiſenden Lebensſaftes reicht. Der Eindruck der Bewegung beſtimmt ſo ſehr das Weſen dieſer Ornamentik, daß die Angleichung von rechts und links an keiner Stelle als erzwungen und ſtarr empfunden werden kann. Man meint dem Schauſpiel eines geſchmeidigen Kontertanzes zu folgen, wo der eine Partner flinken Auges alle Wendungen ſeines Gegenübers erfaßt und nun, von den Klängen der Muſik geleitet, mit ſicherer Selbſtverſtändlichkeit dieſelben Schleifen im entgegengeſetzten Sinne zieht. Was hier vom pflanzlichen Muſter geſagt worden iſt, trifft auch für die wappenartig geſtellten Gruppen von Tieren und Fabelweſen zu: wir erinnern an die prachtvollen Sphingen-

und Greifenpaare, welche die hohen Giebelfelder des lykiſchen Sarkophages aus Sidon füllen. Schließlich gibt es auch jetzt noch ein «mythologiſches Ornament», wo der bewegte Vorgang auf eine Formel von mathematiſcher Genauigkeit gebracht iſt. Die Gruppe der beiden Kentauren, die mit einem mächtigen Felsblock den unverwundbaren Kaineus in den Boden ſtoßen, nimmt ſich im engen Rahmen einer Metope ſehr günſtig aus, dank ihrem ſtreng regelmäßigen Zuſchnitt. Daß ſie gelegentlich auch in ein Friesband mit fortlaufenden Kampfſzenen ſich verirren durfte (Theſeion, Phigalia), wird man dagegen als Mißgriff bezeichnen müſſen, denn das geſchloſſene Zentralſchema paßt ſich dem rhythmiſchen Zug nicht an und wirkt da in ſeiner Iſoliertheit wie ein Fremdkörper. Vorzüglich erfüllt es ſeine dekorative Aufgabe wieder im quadratiſchen Feld des lykiſchen Sarkophages und hat hier auch die Erfindung einer ganz ähnlichen Gruppe für die andere Schmalſeite angeregt: ein Kentaurenpaar, das ſich um ein Rehkalb rauft. In ſolchen Fällen läßt es die klaſſiſche Kunſt beim archaiſchen Kompoſitionsgeſetz bewenden, wie es uns bereits auf einer bemalten Metope vom Apollotempel in Thermos entgegentritt; allein da, wo ſie durch den Raumzwang weniger gehemmt und nicht zur ornamentalen Stiliſierung des Vorwurfs genötigt wird, ſchlägt ſie ein anderes Verfahren ein.

Wir halten es auch hier für richtig, die Reihe der Beiſpiele mit einem ſolchen von möglichſt einfacher Art zu eröffnen. Wählen wir das ſchlichte Gegenüber zweier Figuren, wie es die geſpannte Aufmerkſamkeit auf einen gemeinſamen Blickpunkt zu ergeben pflegt: beim Spiel, wo die Teilnahme der beiden Partner im gleichen Grade auf den Vorgang in ihrer Mitte gerichtet iſt. Das Vaſenbild des Exekias (Fig. 23) gibt uns die Antwort des archaiſchen Stils in knappſter und eindringlichſter Faſſung. Um ſich die Pauſe zwiſchen den Schlachten angenehm zu würzen, verſuchen die beiden Kriegsgefährten Aias und Achill ihr Glück im Würfelſpiel; jeder hat ſich auf einen Stein geſetzt, und gierig ſtarren ſie auf das Poſtament, das zwiſchen ihnen ſteht. Die Zahlen der Augen, die ſoeben gefallen, ſind ſauber hingepinſelt; nur dieſe Verſicherung der Beiſchriften klärt den Beſchauer darüber auf, daß der Zufall ſeine Gnaden hier ungleich verteilt: nach Haltung und Geſte ſind die Spieler nicht verſchieden. Die Szene findet ſich öfters, bisweilen durch weitere figürliche Elemente vermehrt und in anderem Sinne zu erklären, doch das Geſetz der Entſprechung der Motive in beiden Bildhälften iſt überall aufs ſtrengſte gewahrt. Die klaſſiſche Kunſt, wenn ſie einen ähnlichen Vorwurf behandeln ſoll, behält nun zunächſt das Schema als ſolches bei. Auf einer rotfigurigen Vaſe ſehen wir zwei Mädchen beim Morraſpiel einander gegenüberſitzen. Und ſehr verwandt iſt die Darſtellung auf einem ſchönen Relief vom Bosporus (Mus. Berlin), wo inmitten zuſchauender Freundinnen zwei ſitzende Frauen ſich an einem Spiel ergötzen. Leider iſt die eine

Hälfte der Platte weggebrochen; man erkennt noch, daß in der Haltung der Hauptpersonen kaum ein erheblicher Unterschied bestehen kann. Beide haben den Kopf nach vorn gesenkt, die Füße nach hinten angezogen. Dagegen wird im Faltenwurf der Gewänder etwas nach Abwechslung gestrebt.

Ziehen wir aber ein mit so überlegter Sorgfalt ausgeführtes und tadellos erhaltenes Bild zu Rate, wie wir es im herkulanensischen Marmorgemälde der «Knöchelspielerinnen» (Fig. 46) besitzen, so reden die neuen Bestrebungen vernehmlich genug. Es ist die Kopie nach einem attischen Original aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, stilistisch den Relieffiguren vom Erechtheionfries nah verwandt; im ganzen durchaus zuverlässig, wenn auch in der Strichführung die ängstliche Hand des Kopisten sich nicht zu verleugnen vermag. Die Darstellung hat einen mythologischen Hintergrund, allein die drei stehenden Gestalten der zweiten Reihe können hier füglich unberücksichtigt bleiben: die beiden spielenden Mädchen vorne bilden zusammen eine geschlossene Gruppe, und es ist ein reines Genremotiv. Aglaie (links) und Hileaira (rechts) haben sich einander gegenüber auf den Boden gekauert und eifrigst in ihr «Fünfsteinspiel» vertieft: die Astragale werden in die Höhe geschnellt und beim Niederfallen mit dem Handrücken aufgefangen. Daß der Künstler sich bemüht, schon in den Äußerlichkeiten der Tracht, besonders in Haar- und Halsschmuck, nach Möglichkeit für Abwechslung zu sorgen, bedarf kaum der Erwähnung. Übrigens sind die Unterschiede hier weniger stark betont als bei den Horen am ludovisischen Thron (Fig. 29), und bereits Exekias geht, was den Reichtum des Beiwerkes betrifft, in der Differenzierung viel weiter; für archaische Verhältnisse ist es ein kühner Zug, daß der eine der Helden den hohen Helm auf dem Kopfe behält, während sein Gegner ihn abgenommen und auf seinen Schild an der Wand gesetzt hat. Viel wesentlicher aber ist die Tatsache, daß auch in kompositioneller Hinsicht der Maler der Knöchelspielerinnen durchaus die Grundlinien der älteren Gruppierung wahrt. Beide Figuren sind in derselben Weise zusammengebogen, die Köpfe im gleichen Winkel gesenkt; bis in die Stellung und Zeichnung des Augapfels ist die strenge Symmetrie durchgeführt, und nach dieser Richtung hin mag sie fast etwas Pedantisches an sich haben. Sicher, daß ein Maler der hellenistischen Zeit schon durch Belichtung und Beschattung der Gesichter einen Kontrast angestrebt haben würde, und vor allen Dingen hätte er das Ganze schräg in den Raum gerückt. Hier aber ist die Szene streng reliefmäßig zurecht gemacht, die Köpfe sind im reinsten Profil gezeichnet und ebenso der ausgestreckte rechte Arm der Hileaira, dem der Blick der beiden Mädchen folgt. Im Rahmen dieser flächenhaften Komposition jedoch wird nun durch eine klug berechnete kreuzweise Verschränkung, die alle Einzelheiten der Körper- und Gewandzeichnung erfaßt, das Bild unendlich und aufs wirkungsvollste bereichert. Aglaie wendet uns den Rücken zu, das gebogene

rechte Knie verdeckt das aufgestützte linke Bein bis auf einen kleinen Rest, während umgekehrt bei Hileaira der Oberkörper von vorne gesehen und die Stellung der unteren Gliedmaßen (für den Beschauer) gerade die entgegengesetzte ist. Die Linien der Gewandfalten haben bei jeder Figur ihren eigenen Rhythmus, und ihr Strom fließt in verschiedener Weise ab. Wir wiederholen: diese Gegensätze sind ohne jeden Wert für die Raumillusion, es handelt sich lediglich um einen Wechsel in der zeichnerischen Struktur zum Zweck einer reizvolleren Abstufung der beiden Bildhälften.

Man taste nun auf diese Dinge hin auch größere Zusammenhänge ab, die längeren Wagebalken einer ausgedehnten symmetrischen Anordnung. Die beiden Langseiten des Satrapensarkophages aus Sidon stellen uns ansehnliche Proben solcher Art vor Augen. Das eine Mal (Fig. 45) handelt es sich um eine wild erregte Szene: eine Pantherjagd. Das Tier wird von zwei Berittenen gestellt, die im Galopp herangesprengt kommen. Diese ganze Mittelgruppe ist im strafften Wappenschema gehalten, und beide Reiter legen, indem sie zum Stoß mit der Lanze ausholen, ihren Oberkörper leicht zurück; aber wie bei den Knöchelspielerinnen, wird auch hier durch die gegensätzliche Drehung — der Satrap kehrt die Brust, sein Gefährte den Rücken gegen den Beschauer —, durch den Wechsel in der Hebung der Pferdebeine die Starrheit der Anlage gemildert. Denn rein als Silhouette betrachtet, steht das Bild im Banne einer sehr weit durchgeführten Symmetrie; sie bestimmt die Umrisse von Roß und Reiter bis in die gleichartige Bewegung der Pferdebeine und Schweife, bis in die Bogenlinie des gesenkten linken Arms, dessen Hand die Zügel packt. Um so mehr drängen sich einem die folgenden Fragen auf: warum muß dann doch wieder das eine Pferd den Kopf in die Höhe werfen, während das andere ihn so tief senkt, daß eine Leere zwischen Rahmen und Füllung entsteht? Warum streckt der Satrap das Bein der Schauseite weit nach vorn, wenn sein Partner es mit Macht zurückreißt und seinem Gaul die Ferse in die Weichen drückt? Und dient es bloß zur Kennzeichnung des höheren Standes, daß dem Satrapen eine Ärmeljacke lose im Rücken flattert, die dem Begleiter fehlt? Die Absichten des Künstlers werden klar, sobald man die seitlichen Nebengruppen mit in Rechnung zieht. Hier ist jede Korrelation anscheinend aufgegeben. Der Reiter links sitzt fest im Sattel und zwingt sein Tier mit energischem Ruck zum Stehen, um der Jagdbeute den Fang zu geben. Auf der anderen Seite hat das Pferd den Reiter abgeworfen und schleift ihn am Boden nach. In beiden Fällen geht die Bewegung nach rechts, am einen Ende also von der Mitte weg; dabei ist das Tempo absichtlich ganz verschieden gewählt. Und trotzdem halten sich die Gruppen im Gleichgewicht, denn die rein formalen Massenwerte sind nahezu dieselben hier wie dort. Man hat den Eindruck, als spiele der Künstler Fangball mit seinen Bildelementen, doch mit so sicherer Hand und scharfem Auge, daß er sie nicht verlieren kann.

Bei aller Freiheit im einzelnen wird das geſamte Getriebe von einem einheit-lichen Willen gelenkt und beherrſcht.

Es iſt nun intereſſant, daß auf der zweiten Langſeite des Sarkophages das Experiment ſich wiederholt, nur auf eine ganz andersartige Figuren-folge übertragen. Denn diesmal wird eine vollkommen beruhigte Szene gebracht, eigentlich nur ein Situationsbild, es geſchieht faſt nichts. Vor dem thronenden Satrapen hält, zur Abfahrt bereit, ſein ſchmuckes Viergeſpann, das er prüfend zu betrachten ſcheint. Weiter nach rechts ein Knappe mit dem ledigen Reitpferd. Die prachtvoll geſchloſſene und ſchon in ihrem Umriß harmoniſch abgerundete Gruppe der vier Wagenpferde nimmt genau die Mitte des Bildfeldes ein. Dann folgt je eine ſtehende Jünglingsfigur: links der Lenker des Geſpannes, der ſchon den einen Fuß auf das Trittbrett ſetzt und mit den Händen die Zügel faßt, den Kopf aber nach rückwärts dreht, als warte er auf die Weiſung ſeines Herrn. Rechts ein Diener, der die Roſſe hält und dabei nach dem Reitknappen ſich umſchaut. Während ſomit Kopfwendung und Blickrichtung bei beiden Figuren in geſchickter Weiſe die Verbindung mit den Flügelgruppen herſtellen, ſichern die vorgeſtreckten Arme, welche die Pferdeleinen halten, den Zuſammenhang mit der Mitte im wörtlichſten Sinn; alles greift ineinander. Und wiederum die Kreuzung der Bewegungsmotive, und zwar nicht bloß in der Gegenüberſtellung von Vorder- und Rückanſicht: es kommt noch der feinere Zug hinzu, daß der offenen Beinſtellung (links) die verſchränkte (rechts) antworten muß, und umgekehrt der Überſchneidung der Bruſt mit dem Arm (links) der flächig ausgebreitete Oberkörper (rechts). Und dann klingt auch hier die Spannung nach beiden Seiten in freiere Rhythmen aus. Die majeſtätiſche Geſtalt des Fürſten und zwei in ruhiger Haltung hinter ihm ſtehende langgewandete Trabanten nehmen den einen Flügel ein, der junge Mann, der das Reitpferd zurechtſtellt, den anderen; die Orientierung iſt beide Male nach rechts. Das alles würde an Hand einer ſchematiſch ſkizzierten Zeichnung viel ſchärfer und überzeugender zum Ausdruck zu bringen ſein; die Worte ſind ſchwerfällig und verſagen nur zu leicht den Dienſt. Aber auch ſie dürften, trotz ihren unleugbaren Mängeln, das Weſentliche der Sache klargemacht haben: auf der Grundlage eines ſtreng bemeſſe-nen Geſamtplanes ein lockeres Spiel der Einzelheiten, das den Eindruck völliger Bewegungsfreiheit zu erwecken weiß, — im Durcheinander von geregelten und ſcheinbar regelloſen Schönheiten ſieht dieſe klaſſiſche Zeit das Geheimnis der Kunſt.

Allein nirgends haben die genialen Feldherrneigenſchaften einer großzügigen Kompoſitionstechnik ſo überwältigende Wirkungen zuſtande gebracht, wie im bildneriſchen Schmuck der Tempelarchitektur. In dieſer Hinſicht bedeuten die Parthenongiebel tatſächlich einen Höhepunkt der Entwicklung, und ſchon die Löſungen des vierten Jahrhunderts bewegen ſich auf abwärts gleitender

Bahn. Es erscheint auch theoretisch kaum möglich, das Prinzip der freien Responsion', wie es im Zeitalter des Phidias seinen glänzendsten Ausdruck gefunden hat, noch weiter auszubauen, alle Möglichkeiten sind hier erschöpft. Die Figurenmassen sind auf die beiden Hälften des Giebeldreiecks in der Weise verteilt, daß nach Zahl und Wert die Elemente sich entsprechen, dagegen zeigen die Motive im einzelnen die größte Mannigfaltigkeit und einen Reichtum von rauschender Pracht. Das alles aber wird zusammengehalten durch die Stränge einer einheitlichen Idee. Im Ostgiebel zittert die Wirkung der wunderbaren Göttergeburt nach beiden Seiten durch die versammelte Menge hin und weckt ihre olympische Ruhe zu gespannter Teilnahme auf; dabei will die kluge Raumökonomie beachtet sein, welche mit der abnehmenden Bildhöhe die Erregung allmählich abflauen läßt. Nicht anders im Westgiebel, wo der dramatische Akt des Götterstreites sich in Haltung und Geste sämtlicher Zuschauer spiegelt, mit denselben wohlberechneten Gradunterschieden körperlicher und geistiger Inanspruchnahme, die schwächer wird, je weiter die Figurenfolge von der Mitte abrückt. Rein formal jedoch ergibt sich die geschlossene Einheit der Szene aus den allmählichen Übergängen von der Profil- zur vollen Vorderansicht der Gestalten, die auf beiden Flügeln an den gleichen Stellen und in demselben Tempo sich vollziehen, allein mit so geschmeidiger, vollkommen freier und natürlicher Bewegung, daß die klare Symmetrie der Gesamtanlage nicht als erzwungen und mühsam zurechtgemacht empfunden werden kann.

Die Parthenonmetopen sind vor den Giebelskulpturen entstanden, und das zeitliche Verhältnis verrät sich hier deutlich genug schon im Stil; mit der flüssigen Bewegung jener jüngeren Partien verglichen ist die Formensprache der Metopen noch spröde, stellenweise hart und ungelenk. Aber ihre Komposition ist bereits vom Geist des neuen Stils bestimmt, und der Fortschritt über alles Frühere hinaus ist gerade hier vielleicht bedeutender als an irgend einer anderen Stelle des ganzen Baues. Die Aufgabe, 92 quadratische Felder mit Reliefbildern auszustatten, stellte ungeheuere Anforderungen an die Gestaltungskraft des Künstlers; sie ist so gelöst worden, daß die Metopen jeder Tempelseite inhaltlich eine geschlossene Einheit bilden. Nun ist freilich auch beim Zeustempel zu Olympia, ja bereits beim kleinen Schatzhaus der Athener im Delphi der Bilderschmuck der Metopen einem bestimmten Stoffkreis entnommen; allein es handelt sich da um die einzelnen Taten eines Helden, die zeitlich aufeinander folgen sollen, und jede Szene ist wieder ein Bild für sich. Das ganz Neue, was der Parthenon hier bringt, besteht darin, daß sämtliche Glieder einer Reihe sich zu einem harmonischen Gesamtbild fügen. Es sind ausgedehnte Kompositionen größten Stils; im Osten die Gigantomachie, im Westen eine Amazonenschlacht, im Norden die Geschichte von Ilions Untergang, im Süden der Kampf zwischen Kentauren und Lapithen

bei der Hochzeit des Peirithoos — dasselbe Thema wie im olympischen Westgiebel. In allen Fällen sind Anordnung und Gruppierung der Szenen nach einem festen Grundplan entworfen, am eindrücklichsten bei den Metopen der südlichen Langseite. Die Masse ist, nach Art eines «Triptychon», in drei Abteilungen gegliedert: in der Mitte eine längere Figurenreihe mit vorwiegend senkrechten Achsen, auf beiden Seiten von Flügelgruppen eingerahmt, deren Richtungslinien sich schräg nach auswärts legen. An Hand einer graphischen Tabelle läßt es sich nun sehr klar verfolgen, wie der Künstler durch leichte Gewichtsverschiebungen, die geringfügig und an sich belanglos sind, das mathematische Gleichmaß aufzuheben und die starre Ruhe einer leblosen Symmetrie in den bewegten Wellenschlag lebendigen Geschehens umzusetzen weiß. Die Anzahl der Platten links und rechts, die sich die Wage halten sollen, ist ungefähr die gleiche, nirgends wirklich gleich: dieselbe Beobachtung wird man beim Ostfries des Parthenon machen können, wo dank einer leisen Asymmetrie in der Verteilung der sitzenden und stehenden Figuren beiderseits der Mitte der Eindruck langweiliger Korrektheit geschickt vermieden wird.

Es sind nun Gesichtspunkte ganz verwandter Art, welche auch die Farbengebung der klassischen Kunst bestimmen. Hier sind wir freilich, was unsere Quellen anbelangt, schlimm genug daran. Originale Gemälde von irgend welchem Belange gibt es nicht aus dieser Zeit; die farbigen Bilder der weißgrundigen Lekythen haben ihre Sonderbedingungen und bieten für das Verlorene keinen Ersatz. Die Bemalung der Skulpturen ist bis auf ganz geringe Reste verschwunden, und einzig die leeren Bohrlöcher im Stein verraten uns die Stellen, wo einst die golden schimmernden Metallzutaten gesessen haben. Trotzdem sollte es der Phantasie noch möglich sein, an Hand dieser bescheidenen, aber sicheren Kennzeichen ein ungefähres Bild der ursprünglichen Farbigkeit zu gewinnen. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Reliefs der Nikebalustrade mit ihrer heiter gaukelnden Figurenwelt müssen den jetzt so beliebten Vasen mit Goldschmuck in ihrer Buntwirkung überaus ähnlich gesehen haben. Da blinken zahllose Einzelheiten, wie Spangen, Ohrgehänge, Haarbinden und Gürtelenden, mit blendenden Lichtern auf; der Beschauer nimmt diese Verzierung als äußerliches Beiwerk, als nebensächliche Zutat hin. Betrachtet man die Bilder aber mit halbgeschlossenem Auge, so daß die figürlichen Umrisse zurücktreten und die funkelnde Helligkeit der Zieraten die Oberhand gewinnt, so gleicht das Ganze dem lebendigen Sternengewimmel am nächtlichen Firmament. Nach Größe und Leuchtkraft sind die goldenen Tupfen verschieden, und ihre Anordnung ist keine starr regelmäßige, sondern eine locker zerstreute, anscheinend ganz willkürlich gruppiert — und doch erstrahlt das alles nach den Gesetzen einer unendlich wohltuenden Harmonie; jeder einzelne und kleinste Fleck hat seine Stimme im allgemeinen Konzert,

die man nicht missen möchte. Und das, scheint mir, ist nun das Prinzip der klassischen Farbenverteilung überhaupt.

Eine gewisse Bestätigung dieser Annahme dürften uns immerhin die großangelegten rotfigurigen Vasengemälde bringen, welche dank einer reichen Verwendung farbiger Zutaten (Deckweiß, füllige Gewandornamentik in schwarzem Firnis) eine kräftige Buntheit entfalten. Natürlich spielen hier dekorative Rücksichten eine sehr viel größere Rolle als in der gleichzeitigen monumentalen Malerei. Schon im regelmäßigen Wechsel von Dunkel und Hell bei den Rossen von Viergespannen (z. B. Gigantomachievase aus Melos, Louvre) lebt noch etwas von der ornamentalen Gesinnung des Archaismus fort; man wird finden, das einfache Abwechseln sei in solchen Fällen selbstverständlich, indessen beweist uns das Beispiel der frühhellenistischen Alexanderschlacht, wie sich die Akzente auch ganz anders setzen lassen. Während nun aber die gesamte ältere Malerei ihre Farben mit gebundener Marschroute über die Fläche ziehen läßt, derart, daß in strenggemessenen Abständen eine Farbe der anderen den Platz zu räumen hat — wir erinnern bloß an die Caeretaner Hydrien, wo bei aller Lebhaftigkeit des Geschehens der Tonwechsel im steifsten Taktschritt vor sich geht (Fig. 9) —, herrscht jetzt eine freiere Rhythmik und eine flüssige Beweglichkeit. Mit leichtfertigem Geschick tummeln sich die Farben im Bildraum umher, sammeln und lösen sich; bald tanzt und sprüht es in lustigen Flammen, bald wieder tritt die Buntheit bescheiden zurück, um der klaren zeichnerischen Form das Wort zu lassen. Es ist ein wohldurchdachtes, aufs feinste gegliedertes System, das dieser Färbung zugrunde liegt, und schon die bunten Gemälde der apulischen Prachtvasen der Alexander- und Diadochenzeit, welche das schimmernde Weiß so oft zu großen milchigen Lachen (Tempelbauten, Altäre und dergleichen) sich stauen lassen, erscheinen schwerfällig und plump dagegen.

Als die erste Bedingung für ein tieferes Verstehen der treibenden Kräfte im Leben der klassischen Kunst wird man immer wieder den Vergleich mit anderen Stilperioden zu betrachten haben. Neben dem äußerlich streng geregelten Verhalten des gesamten Archaismus ist es stets die verhältnismäßige Freiheit, die jetzt zunächst ins Auge springt; sobald man aber die folgende Entwicklung heranzieht, wird es offenbar, daß diese Freiheit eben eine verhältnismäßige und bedingte ist und nur im Bannkreis sehr bestimmter Normen sich bewegen darf. Auch der Hellenismus legt es auf geschlossene, einheitliche Bildwirkung an, und es hieße seine Absichten völlig verkennen, wollte man irgendwie Zweifel daran hegen. Mit allen Mitteln der Lichtführung sowie der Farben- und Formenverdichtung wird versucht, die Massen zusammenzuballen; allein in weitaus den meisten Fällen vollzieht sich dieser Vorgang so, daß das Gleichgewicht dadurch verschoben wird. Die klassische Kunst dagegen bietet ihre ganze Geistesgegenwart auf, um die ungleiche

Belaſtung und ein Überkippen zu verhindern. Es iſt dies der eigentliche Grund, weshalb ein Gemälde, wie der «Tod des Pentheus» im Hauſe der Vettier zu Pompeji (Fig. 47) — einer der ganz ſeltenen Fälle, wo die Abhängigkeit römiſcher Wandfresken von einem einzelnen klaſſiſchen Vorbild ſich als wahrſcheinlich erweiſen läßt — inmitten ſeiner ſo ganz anders beſchaffenen Umgebung wie ein verirrter Fremdling wirkt. Die gleichmäßig lichte Geſamterſcheinung iſt grundſätzlich verſchieden von allen Proben jüngeren Urſprungs mit ihren betonten Kontraſtwirkungen. Bewegungsachſen und Raumſchichten laufen parallel zum Bühnenrand, und die Bildtiefe, an ſich ſchon ſehr gering, bleibt überall dieſelbe, das heißt: beide Enden des abſchließenden Hügelzuges und die Figuren, welche halbleibs dahinter auftauchen, ſind vom Beſchauer gleich weit entfernt. In der räumlichen Anordnung des Ganzen wird jede entſchiedene Schräge gefliſſentlich vermieden, und auch das Licht iſt ſo geführt, daß es alles mit gleicher Stärke trifft. Trotz der kräftigen Modellierung im einzelnen macht das Bild, am helleniſtiſchen Barock gemeſſen, den Eindruck harmoniſcher Ruhe und Abgeklärtheit: obwohl ſein Thema die Darſtellung entfeſſelter Raſerei iſt und es ſomit, in ſtofflicher Hinſicht, den temperamentvollſten Äußerungen der folgenden Zeiten an Wucht und Wildheit nichts nachgibt.

Gerade dieſes Pentheusgemälde zeigt uns aber auch eine zentrale Kompoſition in ſtrengſter Reinheit. Man halbiere das quadrate Bildfeld in ſenkrechter und wagerechter Richtung, verbinde die vier Ecken durch ſich kreuzende Diagonalen: die Figur des jungen Thebanerkönigs, den in entlegener Bergwildnis ſein grauſiges Schickſal erreicht, nimmt genau die Mitte der Szene ein, und ſein leidendes Antlitz zieht die Blicke und Hände der Umgebung wie ein Magnet an ſich heran. Von links und rechts ſpringt eine Mänade erregt auf das geſtürzte Opfer zu; die Arme dieſer Dreifigurengruppe verſchlingen ſich zum feſten Wagebalken, und auf die Schalen der Wage ſenkt ſich jederſeits eine der Frauenbüſten herab, die in ſymmetriſcher Entſprechung die oberen Bildecken füllen. Eine dritte, ebenfalls nur zur Hälfte ſichtbare Geſtalt, mit beiden Händen einen Felsklotz hebend, legt ihr Gewicht ſchwer auf die ringende Mittelfigur und preßt ſie, im buchſtäblichen und im bildlichen Sinne, nieder. Ein ganz ähnliches Zentralſchema, nur vom Quadrat auf den niedrigen Friesſtreifen mit betonter Breitenentwicklung übertragen, bietet die berühmte Talosvaſe aus Ruvo. Hier iſt der zuſammenbrechende Rieſe nicht bloß durch die überragende Größe ſeiner Geſtalt, durch weiße Farbe und eine in der Vaſenmalerei ſonſt ganz ungebräuchliche Körperſchattierung, ferner durch den Baum mit blühendem Gezweig in ſeinem Rücken aufs beſtimmteſte hervorgehoben; viel wichtiger iſt die harmoniſche Umrahmung der Hauptfigur durch die beiden berittenen Verfolger, welche den Sterbenden in ihren Armen halten, und die ſtreng korreſpon-

dierende Stellung der nach auswärts gedrehten Pferde. Wiederum sammelt sich die gespannte Aufmerksamkeit aller übrigen Figuren auf diesen Vorgang in der Mitte, nur daß die Teilnahme in ganz verschiedenem Stärkegrad sich äußert; in olympischer Ruhe folgt das göttliche Paar der Meeresbeherrscher dem seltsamen Schauspiel, kalt, aber unheimlich lauernd die Zauberin Medea, mit lebhaftestem Entsetzen die erschreckte Ortsnymphe, mit den Gebärden freudiger Genugtuung die Besatzung des Argonautenschiffes.

Diese Beispiele (sie ließen sich leicht vermehren) zeigen, daß der Künstler die geforderte Konzentration nach der Mitte auf ganz verschiedene Weise zu bewerkstelligen vermag. Die Bewegung kann eine rein zentripetale sein, wie beim Pentheusgemälde, wo alles mit gieriger Heftigkeit dem einen Ziel zueilt. Sie kann sich mit einer anders gerichteten Bewegung kreuzen; denn auf der Talosvase strebt sowohl die fliehende Frau als auch ihr formales Gegenstück, der die Schiffsleiter emporkletternde Jüngling, von der Mitte fort — doch ihre Augen hängen wie gebannt an jenem Gegenstande allgemeiner Aufmerksamkeit. Und dann wird man gerade bei einigen der glanzvollsten Schöpfungen dieser Epoche eine Vorliebe für ausgesprochen zentrifugale Anordnung feststellen können. Wir denken an die beiden Giebel des Parthenon. Im westlichen prallen mit voller Wucht die zwei Hauptfiguren im Zentrum, die streitenden Gottheiten Athena und Poseidon, auseinander, die Pferde ihrer Gespanne scheuen und bäumen sich, und die erregte Zuschauermenge drückt sich ängstlich in die Ecken. Der Ostgiebel schildert das Wunder von Athenas Geburt; auch hier weicht die Hauptperson von der Mitte weg, die Achsen der zunächst stehenden, erstaunt zurückfahrenden Götter streben fächerförmig nach beiden Seiten, und so spült die gemeinsame Erregung ihre Wellen, die mit der wachsenden räumlichen Entfernung leiser werden, bis in den entlegensten Winkel hinein. Immer aber, das ist Gesetz, schlägt das Herz, von dem das warme Leben in alle Adern des Bildes flutet, an zentraler Stelle; selbst Szenen, die zu anderen Zeiten in seitlicher Richtung sich entwickeln müssen, wie es die Situation eigentlich verlangt und weil es die natürliche Bewegung ist, werden nun so gedreht, daß die Sammlung um einen geistigen Mittelpunkt als die einzig richtige Antwort erscheint und der herrische Begriff der Zentralisation jeden Versuch einer anderen Lösung von vornherein zum Schweigen bringt. So wie im Parthenonfries die Menge von zwei Seiten her unaufhaltsam nach der Mitte der Eingangsseite zusammenströmt, hält auch bei Bildern viel bescheideneren Umfangs ein zentraler Kern den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen in Händen. Sogar bei der einfachen Aufreihung ruhig stehender oder sitzender Figuren (Schmückung der Pandora an der Basis der phidiasischen Athena Parthenos; Götterversammlung im Ostfries des Niketempels) ist es noch immer die Mitte, die sichtbar herrscht: der Brennspiegel, in dem sich alle Strahlen fangen.

Die ſeeliſchen Beziehungen zwiſchen den Hauptträgern der Handlung, die für jede künſtleriſche Schöpfung dieſer Zeit ſelbſtverſtändliche Vorausſetzung ſind, bringen es mit ſich, daß als Bindungsmittel in erſter Linie pſychiſche Ausdruckswerte in Frage kommen müſſen: durch Blick und Gebärde geben die Perſonen ihren Anteil am Geſchehen kund. Indeſſen ſind dieſe Äußerungen eines bewegten Innenlebens doch viel zu zarter Natur, als daß auf ihnen allein die ſchwere Verantwortung für den Zuſammenhalt des Ganzen ruhen dürfte. Es treten weiterhin als die eigentlichen Stützen des Bildgerüſtes formale Elemente in die Erſcheinung, die an ſich ausdruckslos ſind und dem Aufbau mit ihren rein abſtrakten Hilfsmitteln zu diehen haben. Man mag über Wert und Nutzen von Bildanalyſen, welche die Betrachtung in die kühle Sphäre des geometriſch Konſtruktiven leiten, denken wie man will: die klaſſiſche Kunſt der Griechen arbeitet in der Tat mit ſolchen Begriffen, und wer ihre Stimme überhört, dem bleiben die letzten und feinſten Gedankengänge ihres Schaffens ewig ein Geheimnis.

Natürlich müßte es ein ausſichtsloſes Beginnen ſein, die Fülle verſchiedenſter Möglichkeiten, die einem entwickelten Können hier zur Verfügung ſtehen, auf feſte Formeln bringen zu wollen. Aber ſo viel läßt ſich immerhin erkennen, daß es für die zu erſtrebende Einheitlichkeit einer zentralen Kompoſition zwei, anſcheinend ganz entgegengeſetzte, Bildſchemata gibt, die gleichſam das Skelett der Szene ſind; im einzelnen laſſen ſie die mannigfachſten Abänderungen zu, der Grundgedanke bleibt überall derſelbe. Das eine iſt die Hebung der Mitte in der Weiſe, daß hier die Bildmaſſe in die Höhe geht und dann nach beiden Seiten gleichmäßig ſich abbaut, oft in bewegtem Fall, wie das lebendig ſprudelnde Waſſer eines römiſchen Brunnens. Die denkbar geeignetſte Bühne für ein derartiges Schauſpiel iſt der dreieckige Rahmen der Giebelkompoſition. Es will nun beachtet ſein, daß die reife Kunſt des fünften und vierten Jahrhunderts jene primitive Löſung, welcher noch die frühklaſſiſche — in Anlehnung an ältere Verſuche (Ägina) — den Vorzug gibt, offenbar grundſätzlich verſchmäht: die ſtarre Vertikale einer aufrecht ſtehenden Mittelfigur. Sie kommt jetzt nicht mehr vor, weil ſie als Schranke wirkt, welche die Bildhälften voneinander ſcheidet, ſtatt ſie zu verbinden. Außerdem bedarf ſie, um nicht gar ſo ſchmächtig zu erſcheinen, einer ſeitlichen Begleitung, die aber ihrerſeits die Verlegenheit nur erhöht. So wird die feierliche Geſtalt des Zeus im olympiſchen Oſtgiebel links und rechts von je zwei weiteren Figuren in ähnlich ſteiler Haltung (Oinomaos — Sterope, Pelops — Hippodameia) begleitet, und es iſt nur die überragende Größe, die ſie vor ihrer Umgebung voraus hat; in Wirklichkeit ſtellt ſie ein Glied in einer ganzen Reihe gleichwertiger Teile dar, und die Betonung der Mitte iſt von ſehr äußerlicher Art. Nun wäre zu ſagen, daß die reife klaſſiſche Kunſt den Körper in unbewegter Ruhe überhaupt nicht liebt, und wo ſie ihn

ausnahmsweise dennoch braucht, zum Zwecke der psychologischen Charakterisierung, wie bei der Medea des Peliadenreliefs, hält sie ihn geflissentlich von der Mitte fern. Nur leblose Gegenstände — ein Baum, die Grabstele auf den Bildern der Lekythen, das Götteridol der Meidias-Hydria und des Mänaden-Stamnos in Neapel — kommen als senkrechte Mittelachse in Betracht. Eine menschliche Figur an dieser Stelle hat sich zu bewegen; wir erinnern an die oben besprochenen Fälle des Pentheusgemäldes und der Talosvase. Es gibt nur ein einziges Beispiel für die erzwungen starre Haltung einer Hauptfigur; gemeint ist die an die Felswand geschmiedete Andromeda, so wie die Vasenmaler die Geschichte zu erzählen pflegen. Die zentrale Anordnung ist hier die gegebene, nicht anders als beim Gekreuzigten der christlichen Passionsbilder, dem die Hochrenaissance und selbst der Barock das Recht auf die Mitte nicht bestreiten. Allein dasselbe harmonische Verhältnis, das beim Kruzifixus vertikale und horizontale Richtung in Ausgleich bringt, beherrscht auch das Motiv dieser antiken Leidensgestalt, die beide Arme wagerecht ausbreitet, und die harte Wirkung der gestreckten Senkrechten wird fürs Auge aufgehoben. Im Giebel aber wird jetzt meistens eine Zweifigurengruppe in den Brennpunkt des Ganzen gerückt. Das kleine Giebelrelief eines attischen Grabmals (in Zürich) zeigt die beiden Personen durch die Bewegung des Handauflegens miteinander verbunden. In der Athenageburt des östlichen Parthenongiebels ist es die prachtvolle Gruppe des thronenden Zeus und seiner Tochter, die, zu stolzer Größe erwachsen und im schimmernden Waffenschmuck, kräftig ausschreitend sich vom Erzeuger löst; im Westgiebel der stürmische Kampf zwischen zwei göttlichen Rivalen. In beiden Fällen recken sich die Leiber gewaltig, doch in schiefer Richtung und mit energischer Bewegung empor. Das zentrale Figurenbündel biegt sich auseinander: der Blüte gleich, die im Entfalten Blätter und Kelch nach außen rollt; so folgt auch hier die gesamte seitlich anschließende Figurenmasse mit ihrem Umriß einem schräg abwärts gleitenden Zug.

Das Gesetz der dreieckigen Komposition finden wir nun auch da angewendet, wo es durch die Linien der äußeren Umrahmung keineswegs gefordert wird: im viereckigen Feld der Bildtafel sowohl wie der architektonisch gebundenen Platte; die Umrisse der Darstellung steigen pyramidenförmig an. Es gibt Belege dafür im Denkmälervorrat der Weihreliefs, aber will man wirklich geistreiche Lösungen des Problems sehen, so wären die Metopen des Parthenon und des Theseion aufzusuchen, oder das schöne Reiterrelief in der Villa Albani. Meist handelt es sich um Bilder eines Zweikampfes, wobei nun nicht etwa verlangt wird, daß gerade der Kopf des Siegers in den Scheitel der Pyramide stoße; ein flatternder Gewandzipfel, ein als Waffe geschwungener Stein oder Krug, der Hinterteil des eingefangenen Ebers kann den Figurenhügel krönen. Das Dreieck selber wird selten ein genau gleich-

ſchenkliges ſein, und von den beiden Seiten iſt die eine oft ruhig und glatt geſpannt oder zum leiſen Bogen gekrümmt, während die andere ſich lebhaft hin und her bewegt. Immer aber ſtreben die begrenzenden Umriſſe aufwärts, die Linien laufen zuſammen, und damit nicht genug: im Innern müſſen ſich die Teile ſo verflechten, daß die Gruppe als einheitliche Maſſe wirkt und nicht mehr in Einzelheiten aufzulöſen iſt. Schließlich gehorchen auch die bekannten Dreifiguren-Kompoſitionen des ausgehenden fünften Jahrhunderts demſelben Geſetz, das Orpheusrelief (Fig. 41) und das ſehr ähnliche Iphigenienopfer des ſogenannten Kleomenesaltars in Florenz, deſſen Hauptgruppe zweifellos auf ein klaſſiſches Vorbild zurückgeht. Hier wie dort drei Geſtalten nebeneinander ſtehend, in leichter Schrittſtellung; die Schlinge einer zentral gerichteten Bewegung bindet ſie zuſammen, von der Spitze des zurückgeſetzten Fußes bis in die geſenkte Stirn drängt alles ſachte, aber merklich nach der Mitte, und über das Ganze wölbt ſich ein Umriß von ſelten harmoniſcher Geſchloſſenheit.

Das andere Schema, deſſen ſich die klaſſiſche Kunſt mit Vorliebe bedient, iſt die Senkung der Mitte: zwiſchen zwei Erhebungen von ungefähr derſelben Höhe, die gleichſam die Eckpfoſten des Gerüſtes darſtellen, bettet ſich die Bildmaſſe mit einer mehr oder weniger kräftig abwärts geſchwungenen Kurve ein. Die lebhafte Freude an berechnender Konſtruktion, welche den Meiſter des Satrapenſarkophages vor allen anderen Kunſtgenoſſen ſeiner Epoche auszeichnet, hat ihn auf Löſungen von merkwürdig formelhafter Natur gebracht. Am auffälligſten zeigt es ſich in der Gelageſzene der einen Schmalſeite, wo die Köpfe des auf ſeiner Kline ruhenden Satrapen und des am Fußende ſtehenden Mundſchenken durch eine kreisförmig gebogene Umrißlinie des liegenden Körpers miteinander verbunden werden. Aber auch die Mittelgruppen der beiden Langſeiten ſind Muſterbeiſpiele dieſes Bauſchemas; in der Pantherjagd (Fig. 45) und mehr noch beim Viergeſpann des Gegenſtückes ſind die bis an den oberen Bildrand ſtoßenden Häupter der menſchlichen Figuren ſozuſagen die Nagelköpfe, mit welchen der Vorhang am Rahmen befeſtigt wird. Die Grabmalkunſt Athens iſt reich an Proben ſolcher Art. Wir verweiſen nur auf das Hegeſorelief (Fig. 36); die Hand der Frau, die das funkelnde Geſchmeide faßte, ſchwebt genau im Zentrum der Platte, über der Mulde, welche durch den einheitlichen Kontur von Armen und Oberkörper gebildet wird, und beide Geſichter neigen ſich ihr zu. Handelt es ſich hier und bei vielen ähnlich komponierten Grabmälern um einfache Situationsbilder, wo keine Erregung die ruhigen Kreiſe ſtört, ſo kann doch auch das leidenſchaftlichſte Geſchehen nach denſelben Geſetzen ſich vollziehen. Die Szene der ſtieropfernden Mädchen an der Nikebaluſtrade iſt ein Beleg dafür: zwiſchen die lebhaft auseinanderſtrebende Bewegung der beiden Geſtalten iſt ein Keil getrieben, den unten die Maſſe des Tierkörpers durch-

schneidet. In den Kampfszenen der Tempelfriese (Theseion, Phigalia) wird man solchen Gruppen auf Schritt und Tritt begegnen, und besonders im langgestreckten Rücken der Kentaurenleiber hat hier die Kunst ein Bindeglied von idealer Biegsamkeit zur Hand.

Am besten eignet sich das Schema für das Dreifigurenbild. Das Peliadenrelief, das uns die Vorbereitungen zur Schlachtung des greisen Königs schildert, gibt den Vorgang so, daß sich die strenge Profilgestalt der Medea ganz dicht am linken Rand der Bühne hingestellt hat und ihr Gegenüber auf der rechten Seite, das ebenfalls aufrecht stehende Mädchen, das noch zaudernd und düsterer Ahnung hingegeben, das verhängnisvolle Opfermesser hält, stieren Auges betrachtet, während in der Mitte die andere Peliastochter tiefgebückt und diensteifrig die bauchige Halbkugel des Dreifußkessels an die richtige Stelle rückt — und diese hat wieder das Zentrum des Bildes zu sein! Sehr oft wird eine sitzende Mittelfigur von zwei ihr zugewandt stehenden umgeben: so auf einem weiteren Exemplar dieser mythologischen Reliefreihe der im Hades gefangen gehaltene Peirithoos zwischen Herakles und Theseus. Oder die sitzende Muse auf der «Terzett»-Amphora in London, deren Saitenspiel der Sänger Musaios und eine ihrer Schwestern stehend lauschen. Und nicht zuletzt wären hier die schönen Friedhofsszenen der weißgrundigen Lekythen zu nennen, wo der Verstorbene auf den Stufen seines Grabmals kauert und von zwei Angehörigen sich betreuen und betrauern läßt (Fig. 34). Wenn über diesen schlichten Bildern der zarte Schleier einer harmonisch verhaltenen Stimmung liegt — dort die berückende Wirkung der Musik, hier die leise Wehmut der Abschiedsstunde —, so ist das in erster Linie dem Zauber der ganz natürlich erscheinenden und doch so überaus durchdachten Gruppierung zu danken; denn kaum dürfte eine andere Lösung mit ähnlich zwingender Gewalt die enge seelische Gemeinschaft der drei Personen dem Beschauer zum Bewußtsein bringen, wie diese hier, wo bei gesammelter Haltung ein sanftes Neigen des Hauptes genügt, um Blick und Seele auf das Ziel der Sehnsucht zu richten. Soll mit dem Nebeneinander von drei stehenden Gestalten der Beschluß gemacht werden, so seien die Schmalseiten des sidonischen Klagefrauensarkophages erwähnt; der Eintönigkeit der Reihe wird dadurch entgegengewirkt, daß die mittlere Figur sich an die rückwärtige Schranke lehnt und so ihre Höhe etwas verringert; die beiden Nachbarinnen wenden sich ihr zu, und diese Bewegung bringt, trotz den trennenden Zwischengliedern der Säulen, ein abgerundetes Gruppenganzes zustande.

Man darf erwarten, das Kompositionsgesetz der vertieften Mitte nun auch in größeren Bildzusammenhängen anzutreffen. Die tektonisch gebundenen Flächen der Giebelfelder und Tempelfriese freilich kommen schon aus äußeren Gründen nicht in Frage; dagegen hätte die große Malerei hier freie Hand, doch lassen uns die erreichbaren Zeugnisse leider im Stich. Es bleibt

der künftigen Forſchung vorbehalten, aus dem Beſtande der römiſchen Freskomalerei den Kern älteren griechiſchen Bildſtoffes herauszuſchälen, ſoweit das überhaupt noch möglich iſt. Allein dasjenige pompejaniſche Wandgemälde, das ſonderbarerweiſe noch immer für die Kopie nach einem Original des frühen vierten Jahrhunderts gilt, hat unſeres Erachtens hier völlig auszuſcheiden: die «Opferung der Iphigenie» aus dem ſogenannten Haus des tragiſchen Dichters. Dies ſehr bekannte, häufig wiedergegebene und weit über Gebühr geprieſene Bild (wir befinden uns in Übereinſtimmung mit dem geſunden Urteil von Julius Lange, der es zu den «allerſchlechteſten» zählt) iſt gewiß keine echte Schöpfung des klaſſiſchen Stils. Sein kunſtgeſchichtlicher Wert iſt groß und bleibt unbeſtritten; nur haben wir in ihm das Kind einer ganz anderen Epoche zu erblicken, wie ſpäter noch gezeigt werden ſoll. Freilich iſt die geſamte Anordnung ſtreng nach dem oben beſchriebenen klaſſiſchen Rezept hergeſtellt, aber gerade dieſes Beiſpiel dürfte uns lehren, daß mit Fleiß allein und auch mit ſklaviſchem Gehorſam gegen oft erprobte Regeln noch keineswegs ein Bild geſchaffen wird, das optiſch ohne weiteres befriedigt und wirklich in den Fugen ſitzt. Die Harmonie läßt ſich nicht «machen». Eine ſchülerhaft ängſtliche Pedanterie hat hier das ſymmetriſche Grundprinzip auf die Spitze getrieben. Wie befangen und lächerlich wirken die kleinen Halbfiguren der Artemis und der Nymphe mit der Hirſchkuh, die oben in den Wolken ſchwimmen! Hart und ſtarr ſchießen die beiden pfeilerartigen Eckgeſtalten (Agamemnon und Kalchas) in die Höhe, und es iſt ein denkbar unglücklicher Vergleich, wenn man die prachtvolle Löſung des Peliadenreliefs als Parallele ins Gedächtnis ruft: dort eine mit elektriſcher Hochſpannung unheimlich geladene dramatiſche Situation, die widerſtrebende Elemente im engen Käfig einander gegenüberſtellt — hier die ganz äußerliche Aufreihung ſpröder Einzelheiten. Die etwas niedrigere Mittelgruppe iſt ohne jede organiſche Verbindung mit dem ſeitlichen Abſchluß der Szene, durch Cäſuren von empfindlichſter Schärfe losgeſpaltet und abgeſchnitten, und ihr zerfetzter Umriß zappelt hilflos im leeren Raum.

Dieſe letztere Gruppe der beiden Männer, welche das ſchreiende Opfer gewaltſam zum Altar ſchleppen, iſt ein Bild für ſich, und hier kommt nun der Pferdefuß des Eklektizismus unverhüllt zum Vorſchein. Im Widerſpruch zu den übrigen Motiven des Gemäldes nämlich enthält es lauter Dinge, die in der Zeit vor Alexander d. Gr. nicht möglich wären. Zunächſt die ſtark dreidimenſionale Bewegung der Träger, von welchen der Bärtige links wohl nicht zufällig an den Menelaos mit der Leiche des Patroklos des berühmten plaſtiſchen Denkmals erinnert. Ferner iſt das lamentierende Pathos der Iphigenie ein echt helleniſtiſcher Zug; man vergleiche das vom Seekentauren entführte Mädchen im Vatikan. Die mißglückte Zuſammenfügung der Figuren zum Gruppenganzen hat man mit Recht getadelt. Vor allem aber bringt die jäh

auffahrende Schräge desſelben ſowie ſeine «offene» Form eine ſchrille und fremde Note in das ſonſt ſtreng ſymmetriſch komponierte Bild, die allen klaſſiſchen Begriffen von Einheitlichkeit des Aufbaues Hohn ſpricht. Denn ſo gewiß hier die leidenſchaftliche Heftigkeit zum Zweck einer ſeeliſchen Charakteriſierung abſichtlich gewählt iſt — ſie ſoll mit der ſtarren Ruhe des trauernden Vaters und des Prieſters kontraſtieren —, ſo würde doch ein Gegenſatz von ſo brutaler Mache dem Griechen des klaſſiſchen Zeitalters ſchon optiſch einfach unerträglich ſein. Das Gegenbeiſpiel hätten wir in jenem Schema der beiden Männer zu ſehen, die einen Toten oder Verwundeten tragen; es kommt nicht nur als Einzelmotiv vor (Lekythen: Tod und Schlaf), ſondern auch als Teilglied in ausgedehnten Jagd- und Schlachtenbildern, z. B. im Fries von Gjölbaſchi. Es iſt an ſich ein Muſter der geſchilderten Kompoſitionsart (eingeſenkte Mitte) und ein glänzender Beweis dafür, wie dieſe Kunſt des hohen Stils um jeden Preis ein vollkommenes Ebenmaß erſtrebt, das den Geſamtumriß der Gruppe, aber auch Haltung, Bewegung und Ausdruck der Figuren bis ins einzelnſte beſtimmen muß.

Wenn Ariſtoteles in der Nikomachiſchen Ethik (II 5, 1106) ſeine «Lehre von der richtigen Mitte» entwickelt und die Grundſätze ſittlichen Wohlverhaltens durch Beiſpiele aus dem Gebiet der bildenden Künſte zu erläutern ſucht, ſo iſt es nicht die Kunſt ſeiner Tage, an welche er dabei denkt. Jedenfalls iſt es Tatſache, daß in den ariſtoteliſchen Schriften ausſchließlich von Meiſtern der vergangenen, klaſſiſchen Epoche (Polygnot und Phidias, Polyklet und Zeuxis) die Rede iſt; und gewiß iſt es mehr als Zufall. Der Begriff der maßvollen Schönheit, der jedes Zuviel oder Zuwenig Abbruch tun müßte, hatte ſich überlebt: im Vergleich zur Geſamtdauer der griechiſchen Kunſtentwicklung iſt es eine kurze Zeit geweſen, in der er wirklich treibende Kraft beſaß. Hier aber kommt ihm auch eine ſehr viel höhere Bedeutung zu, als die eines lediglich künſtleriſchen Programms; die Allmacht einer tief gefeſtigten Weltanſchauung ſteht hinter ihm, welche das geſamte Geiſtesleben beeinflußt und den idealen Zuſtand in einer wohl ausgeglichenen, harmoniſch gegliederten Verhältnismäßigkeit aller Elemente ſucht. Man wird auch offen zugeſtehen müſſen, daß den Organen unſerer Zeit dieſe Reize des Gemeſſen-Schönen nur in ſehr bedingtem Grade zugänglich ſind, da wir vorwiegend mit dem Verſtande aufzunehmen uns bemühen, was doch zu allen Sinnen ſprechen müßte. Aus dieſem Grunde wirkt die Erkenntnis, daß die Tragödie des fünften Jahrhunderts auf einer weitgehenden Symmetrie der Teile aufgebaut iſt, welche nicht nur die ſehr kunſtvollen Gebilde der Chorlieder, ſondern auch längere Dialogpartien oft bis auf die Zahl der Verſe einander entſprechen läßt, auf den modernen Leſer leicht ernüchternd. Der Grieche dagegen wird nicht verſtimmt, auch wo er Abſicht fühlt; ver-

körpert sich doch für ihn im klaren Ausdruck von Ordnung, Maß und Regel als vornehmste menschliche Tugend überhaupt: das ethische Gleichgewicht.

III. Auflockerung.

Obwohl die Denkmäler, welche im nachstehenden besprochen werden sollen, in ihrer überwiegenden Mehrheit erst dem vierten Jahrhundert v. Chr. angehören, so handelt es sich für uns doch keinesfalls darum, die künstlerische Tätigkeit einer bestimmten, zeitlich begrenzten Periode schildern zu wollen. Und vor allen Dingen liegt es nicht etwa in unserer Absicht, diese «zweite Blütezeit» der klassischen Kunst, wie man sie früher wohl zu benennen pflegte — und der ja Namen wie Praxiteles und Skopas strahlenden Glanz verleihen —, als eine Zeit des Verfalls und der Entartung hinzustellen. Eine Würdigung ihrer Vorzüge und Errungenschaften haben wir oben, im Rahmen einer Gesamtübersicht über das klassische Kunstschaffen, zu geben versucht: mit der summarischen Kürze freilich, zu welcher die Richtlinien dieser Darstellung uns nun einmal zwingen. Es sollen hier lediglich diejenigen Wesenszüge zusammengefaßt und kritisch beleuchtet werden, welche als Symptome einer zunehmenden Verweichlichung und Auflösung des klassischen Stiles anzusprechen sind. Und natürlich haben wir dabei weniger die Schöpfungen der großen Meister im Auge, als jene durchschnittliche Höhe der ganzen künstlerischen und kunstgewerblichen Leistung der Epoche überhaupt. Man wird unmöglich einen festen Zeitpunkt angeben können, wo die zersetzenden Momente sichtbar ihre Wirkung zu tun beginnen. Die Keime zu der Entwicklung, welche die Festigkeit und Sicherheit der Kunstprinzipien in bedenklicher Weise untergraben sollten, regen sich unter der Decke schon sehr früh; ja ein aufmerksamer Beobachter wird in den ersten Erscheinungsformen des Stilwandels, welcher die ganze Epoche einleitet, die drohende Gefahr bereits angekündigt finden. Aber es ist ein Gesetz des natürlichen Werdeganges, daß die Anzeichen von Schwäche und Erschöpfung im weiteren Verlauf sich mehren und schließlich das gesamte Verhalten der künstlerischen Tätigkeit doch sehr wesentlich bestimmen, und insofern darf allerdings von einem besonderen Stilphänomen die Rede sein.

Die letzte Phase der klassischen Kunst zeigt in mancher Hinsicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem Manierismus zu Ausgang der archaischen Periode. Eine reinliche Zeitbegrenzung nach oben läßt sich hier so wenig geben wie dort; man sieht nur, der Formenschatz erfährt beide Male eine wachsende Verfeinerung und Steigerung ins Elegante und gesucht Graziöse, doch aller äußere Schimmer täuscht über den Mangel an innerer Frische und ursprünglicher Kraft nicht hinweg. Die blanke Glätte eines routinierten

Könnens gibt den Maßstab für den künstlerischen Wert; es kommt zu Wiederholungen und Anhäufungen der Wirkungsmittel, die nur deshalb nicht als langweilig und unleidlich empfunden werden, weil das Auge dieser Zeit an den Reizen einer geschmeidigen Schönheit Gefallen findet und nach festen Akzenten gar kein Verlangen trägt. Während es beim Archaismus letzten Endes auf Verschärfung der Züge, auf eine eckig gespreizte und spitzfindige Formulierung hinausläuft, ist hier das Gegenteil der Fall: die Bildelemente werden unscharf und verschwommen, sie runden und verschlingen sich auf eine sanfte und gleitende Art, und dem steif-affektierten Wesen des Tyrannenzeitalters steht hier ein übertrieben lässiges Gebaren gegenüber. Indessen, die Entfernung vom Natürlichen ist bei beiden Arten manierierter Stilisierung ungefähr gleich groß, die Ausdrucksweise erscheint im selben Grade gekünstelt und geziert; und von der «edeln Einfalt und stillen Größe» des perikleischen Zeitalters ist die weiche und schwelgerische Stimmung, die süße Mattigkeit des vierten Jahrhunderts ebenso verschieden wie die schwüle Atmosphäre der spätarchaischen Kunst von der gesunden und derben Wucht der vorhergehenden Stufe. All das fällt zusammen mit ähnlichen Erscheinungen in der kulturellen und geistigen Beschaffenheit des Volkes, und auch in dieser Hinsicht verdient die Verwandtschaft der beiden Perioden besondere Beachtung. Das Bedürfnis nach Luxus und äußerer Pracht, nach Wohlleben und sinnlichen Genüssen, das in den Tagen des Praxiteles um sich greift und im griechischen Osten noch weit üppigere Formen erzeugt als in Athen, erinnert lebhaft an das überfeinerte Wesen der Peisistratidenzeit. Es ist nicht abzusehen, in welche seichten Gewässer sich die hellenische Kultur verloren haben würde, hätte nicht zur rechten Stunde ein Strom frischer Energie die erlahmenden Kräfte erfaßt und wieder emporgerissen: dort der nationale Aufschwung der Perserkriege, hier die gewaltsame Erneuerung des gesamten staatlichen und privaten Leben, welche das Auftreten Alexanders des Großen mit sich bringen sollte.

1. Entkräftung der Form.

Es ist eine verhängnisvolle Entdeckung gewesen, welche die klassische Kunst im Stadium ihrer Reife gemacht und so verschwenderisch ausgenutzt hat: die Entdeckung der Elastizität von Linien und Flächen — daß sie sich biegen und rollen lassen, und daß dieses lose bewegliche Spiel schön und dem Auge gefällig sei. Denn in der Folge mußte der Hang zum weichen Schnörkel immer weiter um sich greifen; die Bewegung ließ sich nicht mehr aufhalten, nachdem sie einmal in Fluß gekommen war. Das aber bedeutet (schon auf dem Wege rein theoretischer Erwägung müßte man zu solchem Ergebnis gelangen) die allmähliche Erschütterung und Zersetzung der alten natürlichen

Kraft; und in der Tat haben wir festzustellen, daß die Glieder des Bildgerüstes in zunehmendem Maße schwächer werden.

Schon die Richtung, welche jetzt die Ornamentik auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens einschlägt, verrät in eindringlichster Weise diese Tendenz. In der Vasenmalerei sowohl wie im Schmuck der Grabstelen oder an den Marmorsimen der Tempelbauten schießt das wuchernde Rankenwerk üppig ins Kraut. Statt des früher beliebten Palmettenfrieses mit seiner taktmäßigen Reihenfolge einzelner Muster gibt man jetzt gern ein ununterbrochen fortlaufendes Gewinde, die starre Kette wird aufgelöst in zitternde Bewegung. Es ist merkwürdig, daß das uralte Mäandermotiv seine Stimme nochmals sehr vorlaut hören läßt, mit nie endenwollenden Trillern; denn im Gegensatz zur kraftvollen Strichführung der vorhergehenden Stilstufen ist es nun oft ein fadendünnes Liniengespinst, so feingedrängt und dicht ineinandergeschoben, daß es den Anblick flimmernder Unruhe erzeugt. Obschon das Muster noch immer im rechten Winkel gebrochen ist, wollen die Ecken gar nicht mehr zur Geltung kommen: so sehr herrscht hier der Eindruck der kreisenden Bewegung vor, welche den Knäuel ewig auflöst und wieder verwirrt. Aus der steifen, gesetzten Gangart des ursprünglichen Motivs ist ein lässiges Schlenkern geworden. Ganz besonderer Gunst erfreut sich das eigenartig kapriziöse Wellenornament, das die Bezeichnung «laufender Hund» erhalten hat, weil hier das geschmeidige Auffspringen und Niedergleiten des Konturs an die Kurven des tierischen Laufes erinnert. Ist der Wellenkamm auf der Höhe angelangt, so rollt er sich rasch zur Volute ein, um im selben Atemzug wieder zu Tal zu schießen. Die aufgehängten Zweige und Gewinde schaukeln in einem fort hin und her; die einzelnen Blätter einer Palmette sind nicht bloß unter sich sehr elegant geschwungen, sondern ihre Ränder und Spitzen krümmen und biegen sich auswärts. Das auffällige Überhandnehmen des korinthischen Kapitells im vierten Jahrhundert erklärt sich aus dem Zug ins Prunkhafte, der dieser Periode eigentümlich ist; aus dem reichen Kelch krauser Akanthosblätter macht sich ein Geringel zierlicher Spiralen los, das den massiven Stock des Säulenkopfes mit spielender Anmut überspinnt und ihn in dämmerigem Schatten verschwinden läßt. Der üppige Schmuck verhüllt hier nicht allein die feste Grundform, er entzieht ihr ein Teil ihrer Kraft.

Der Umriß der Gefäßtypen erfährt jetzt Veränderungen, welche als Beweis für eine bereits im Gange befindliche Lockerung des tektonischen Gefühls anzusehen sind. Man kann hier den Ausdruck «ausschweifend» im wörtlichen wie im übertragenen Sinne anwenden, denn die Konturen des Vasenkörpers, der in fortwährendem Wechsel lustig sich bläht und wieder zurückbebt, nehmen leicht einen fahrigen Zug an, und die Henkel dehnen und winden sich mit einer quälenden Ungeduld, die jede Stabilität der Verhältnisse schließlich untergraben muß. Und nun trifft dies Streben nach glatter

Bewegung zuſammen mit der Vorliebe für einen möglichſt zierlichen und ſchlanken Bau, die ihrerſeits ein Schmächtigwerden der Proportionen und damit eine empfindliche Schwächung des Ganzen bedingt. Die gedrungenen Formen der Hydrien und Kratere ſtrecken ſich zuſehends (Fig. 51), Hals und Henkel werden in die Länge gezogen, und die eleganten panathenäiſchen Preisamphoren des vierten Jahrhunderts haben mit den früheren Vertretern dieſer Vaſengattung nur noch die formelhafte Aufſchrift und das Stoffliche ihres altehrwürdigen Bildſchmucks gemein: die Formen ſelber ſind ſo gründlich umgeſtaltet, daß es kaum mehr angängig erſcheint, Typen von ſo ſtark betonter Weſensverſchiedenheit denſelben Namen beizulegen. Der Gefäßbauch iſt zum Eirund geworden, das mit der Spitze leicht auf einem reichgeſchwungenen Fußglied aufruht, und die geſamte obere Bekrönung des Behälters iſt von einer zerbrechlichen Zartheit. Noch mehr gilt das von jenen Lutrophoren, deren unnatürlich hoher und dünner Hals zu der ſehr breiten Tellermündung in ſonderbarem Gegenſatze ſteht. Im allgemeinen eine matte und ſchwächliche Profilierung, — allein das iſt nun eine Beobachtung, die auch die figürlichen Gebilde dieſer Stilſtufe betrifft. Selbſt dem kräftigſten Körper muß das entfeſſelte Wogen der Umriſſe gefährlich werden, und wenn eine ſtarkgebaute Geſtalt wie die bronzene Jünglingsſtatue von Antikythera neben dem polykletiſchen Doryphoros nicht feſt ponderiert erſcheint, ſo hat das ſeinen doppelten Grund. Gewiß ſind alle Gelenke feiner und zierlicher geworden, und das behäbige Daſtehen wird nun abgelöſt durch einen freiſchwebenden Gang. Daneben aber kommt die eigentümliche Führung der Körperſilhouette in Betracht, die ſchlängelnd ſich hin und her bewegt und an der Stelle, wo der ausgeſtreckte rechte Arm in die Höhe geht, gleich einer Rakete ziſchend in die Luft fährt. Oder man vergleiche die Aphroditeſtatuette des Brit. Muſeums (Fig. 50) mit einer Vaſe dieſer Zeit (Fig. 51): derſelbe gleitende Zug in der Biegung der Arme hier, der Henkel dort; dasſelbe Ein- und Ausſchwingen am Fußgeſtell des Kraters und in der Beinſtellung der Bronzefigur! Und hat man in dem jetzt ſo beliebten Lehnmotiv, wie es — im Anſchluß an ſtatuariſche Vorbilder — das Gemälde unſerer Vaſe zeigt, nicht eben auch ein Anzeichen von Schwäche zu erblicken? Als beſitze der Leib die Energie nicht mehr, aus eigener Kraft ſich für längere Dauer aufrecht zu halten, vertraut er mit bequemer Läſſigkeit ſich fremder Hilfeleiſtung an.

In gewiſſem Sinne iſt auch die Bewegung in der letzten Phaſe der klaſſiſchen Kunſt von einer ſo weichen Anmut, daß ſie ans Dekadente ſtreift. Das Ungebundene, zwanglos Freie körperlichen Gebarens artet jetzt gern in eine faſt übertriebene Gewandtheit aus, und nirgends fühlt ſich dieſer Stil ſo in ſeinem Element wie da, wo es das aalglatte Spiel des menſchlichen Mechanismus zur Anſchauung zu bringen gilt. Der Ringkampf von Peleus

und Thetis ist ein Stoff, welcher die griechische Vasenmalerei zu den verschiedensten Zeiten beschäftigt hat, und schon dem Manierismus gegen Ausgang der archaischen Periode war hier Gelegenheit geboten, das behende Durcheinander verschlungener Gliedmaßen zu verfolgen (Schale des Peithinos, Fig. 22). Diese spätklassische Kunst aber (polychrome Vase aus Rhodos, Brit. Museum) denkt sich den Vorgang völlig anders, und die geschmeidige Art, wie das nackte Weib dem Griff des Siegers sich zu entwinden sucht, ist dem Benehmen des Seedrachen, dessen Schlangenkörper sich um das Bein des Helden ringelt, aufs nächste verwandt. In beiden Bildern haben wir Proben eines unleugbar manierierten Stilgefühls, und auf der Suche nach zierlichen Bewegungsmotiven wird hier wie dort der Boden des Natürlichen verlassen; aber während der Archaismus die Feinheit in der eckig gespreizten Geste und in einem möglichst steifen Gefälle der Gewänder sieht, beruht für diese neue Zeit der Reiz vielmehr im schlüpferig gleitenden Zug der Falten sowie des wechselreichen Sichbewegens. Die Freude an derber Wucht dagegen tritt nun ganz zurück; es ist gewiß nicht Zufall, daß leidenschaftliche Kampfszenen im Denkmälerschatz der jüngeren klassischen Kunst so selten sind, man liebt die rohen Kraftäußerungen nicht. In dekorativer Verwendung spielt der alte Stoff der Amazonenkämpfe noch eine ziemliche Rolle (Mausoleumsfriese, Amazonensarkophag in Wien), aber die Sache wird jetzt ganz neu angefaßt, und der Zauber weiblicher Anmut beherrscht das Feld. Der Ernst der Situation will dem Beschauer gar nicht zum Bewußtsein kommen; sein Auge hängt staunend an den flinken Reiter- und Fechtkunststücken sportgeübter Jungfrauen, und das ganze lichte Getümmel ist viel zu schön, um wahr zu sein. «Es ist eine so vollendete Harmonie, daß es eigentlich gar kein Kampf mehr bleibt. Es sind reine Ballettgruppen, gleichsam walzende Paare»: so schildert Julius Lange sehr hübsch die Zweikampfmotive der berühmten Siris-Bronzen (Metallreliefs im Brit. Museum). Und nun muß man erst die wirklichen Bilder des Tanzes gesehen haben, wie sie besonders die Terrakottaplastik mit Vorliebe bringt: die «Manteltänzerinnen», wo Körper und Kleid sich winden und wenden, mit jener lautlos zuckenden Bewegung, welche der Fisch im Wasser beschreibt.

Die üppigen Haarfrisuren der spätklassischen Kunst sind oft von einer fast widerlich-süßen Zierlichkeit. Das lange Stirnhaar wird in eine Schleife zusammengenommen, deren Knäuel unentwirrbar scheint; als eine zappelnde, lose sich ringelnde Masse umrahmt der Lockenkranz das Haupt; kokett gewundene Strähnen baumeln im Nacken und irren auf den Schläfen herum. Wir denken hier an Typen wie diejenigen des sog. Eros von Centocelle (Vatikan) oder des Apoll vom Belvedere, an den schönen Bostoner Aphroditekopf. Bei Simson saß die Kraft im vollen Haar, hier sitzt darin die Schwäche. Allein das sind nun Dinge, welche für den Stil dieser Periode in

seiner Gesamtheit als bezeichnend gelten dürfen, und man wird da kaum ein Bildwerk ausfindig machen, wo nicht an irgend einer Stelle das Gelock seinen Purzelbaum schlägt. An einem marmornen Hermeskopf im Brit. Museum (aus Sammlung Aberdeen) wächst es über der Stirn gleich einem Palmettenakroter mit schwellenden, volutenartig eingebogenen Blättern empor. Bei Terrakotten und auf Vasengemälden kann man überall diesem sprudelnden Haarputz begegnen, wo die Wellen sich kreuzen und durcheinanderströmen und ihre freien Enden hierhin und dorthin zerstieben. Was immer die Natur an reichen Schneckenwindungen zu bieten hat, es bleibt hinter dem krausen Rollwerk dieser Bilder weit zurück; die Bocksschwänzchen der Satyrn, die Vogelschwingen der Niken und Eroten schlagen eine launische Tonart an, für welche die Erscheinungsformen der Wirklichkeit nicht mehr verantwortlich zu machen sind. Das Beiwerk vollends, das nur lose dem Körper angeheftet ist, kennt in seinem Übermute keine Grenzen; das ist ein Geflatter von Bändern und Schlingen, von Helmbüschen und Fellzipfeln, das dreht und krümmt sich und will nicht zur Ruhe kommen. Aber es ist eine kraftlose Bewegung und sehr verschieden von der energischen Sprache der späteren, hellenistischen Kunst: während dort alles wie elektrisiert erscheint und in stürmischen Aufruhr gerät, ist es hier ein Schwelgen in rhythmischem Wohllaut, der vom Temperament der Darstellung selber völlig unbeeinflußt sein kann. Auch der übertrieben flüssige Gewandstil entfernt sich oft sehr weit von der Natur; er entwickelt, gleich demjenigen der Spätgotik, dekorative Reize von auserlesener Pracht und Feinheit, aber in ihrem rauschenden Strudel ertrinkt nur zu leicht die Klarheit der körperlichen Form.

Und wieder drängen sich einem ganz ähnlich geartete Bestrebungen in der gleichzeitigen Literatur auf: der rhetorische Stil der Kunstprosa verrät diesem Formencharakter merkwürdig verwandte Wesenszüge. Natürlich nicht Platon oder Demosthenes sind gemeint, welche die geschmeidigste aller Sprachen mit seltener Gewandtheit, aber auch mit sicherem Geschmack und Takt handhaben, sondern die schwülstigen Auswüchse des herrschenden Modetons bei manchen ihrer Zeitgenossen. Diese Künstler des Wortes, wie Gorgias und besonders Isokrates, streben nach Grazie und süßer Zier der Rede, nach musikalischer Klangwirkung, und mit dem «stilo dolce» ihrer feingedrechselten Essays verglichen sehen auch die elegantesten Satzkonstruktionen älterer Prosaschriftsteller noch schmucklos und fast nüchtern einfach aus. Mit denselben Mitteln, welche die bildende Kunst anwendet, schmeichelt sich der Zauber dieser melodisch wogenden Sprache ins Ohr, doch auch den gleichen Schwächen fällt sie nur allzuleicht zum Opfer, indem sie sich in leeres Schellengeklingel verliert, in eine prickelnde und glänzende, aber unnatürliche Schönrednerei. Gewiß sind sie von einer vollendeten Anmut und untadeligen Harmonie, diese mit Schmuckwerk aller Art verbrämten, in weichen Rhythmen dahin-

gleitenden Satzgebilde; nur wird man ihrer spiegelblanken Politur bald überdrüssig, es fehlt der biegsamen Üppigkeit an Mark und an sinnlicher Kraft. Wir stehen dicht vor der Entartung des Stiles, und von den Gedanken dieser Prunkreden hat man gesagt, daß sie «häufig wie ein Raketenfeuer des Esprits aufsteigen, um sofort zu verpuffen». Allein es gibt eine Gefahr der Phrase auch für die Formenwelt der bildenden Kunst, und die überreife im vierten Jahrhundert ist ihr nicht immer entgangen.

Vor allen Dingen ist es nun die plastische Form, welche diesem Zug zum Weichen und Gelösten folgen muß. Ein neues Stoffempfinden hat sich zur Geltung gebracht, und was früher stramm und fest sich anfühlte, ist jetzt von einer schwellenden Rundlichkeit und geschmeidigen Fülle, gibt dem leisesten Drucke willig nach. Der Mantel des praxitelischen Hermes wirkt auf jedes Auge, das an den stumpfen Flächen, den harten Brüchen und Knitterungen älterer Gewandplastik sich müde gesehen hat, wie eine Offenbarung: zum erstenmal kommt hier die weiche Materie des Tuches in sinnlich überzeugender Weise zum Wort. Erst jetzt erhält ein Flügel den sanften Schmelz und das Flaumige natürlichen Gefieders, und selbst in den spröden Marmorkopien der Spätzeit ist die fein empfundene Modellierung eines Vogelkörpers noch wirksam geblieben (Schwan von Timotheos' [?] Leda, Adler der Ganymed-Gruppe von Leochares). Das Fell des Ebers (Giebel in Tegea) ist nicht mehr struppig und mit harten Borsten besetzt, sondern eine unbestimmt wogende Masse. Aber nirgends spricht sich das veränderte Formgefühl so vernehmlich aus wie in der Behandlung des menschlichen Körpers. Alles zäh Gespannte geht verloren und macht einer zunehmenden Üppigkeit und Weichlichkeit im Geschiebe der Muskeln Platz. Sogar das Bild des Mannes wird mit weiblichen Reizen durchsetzt und gerät immer mehr in den Bannkreis femininer Anmut. Beim Vergleich mit früheren Lösungen werden die polykletischen Jünglingsgestalten stets den Eindruck saftigen Lebens machen, und doch sehen sie trocken und kantig aus, sobald man ihnen eine Figur praxitelischen Gepräges gegenüberstellt, wo alle klaren Muskelgrenzen unter der elastischen Decke einer glatten Haut und einer lockeren Fettschicht sich verlieren.

Das neue Ideal leiblicher Schönheit, welches es auf schmiegsame Weichheit und auf runde Bewegung abstellt, hat nun ein um so leichteres Spiel, als die künstlerische Technik auf allen Gebieten einer ausgesprochen malerischen Behandlung zuneigt. Seit den ersten Anfängen der geometrischen Stilart hatte die Linie mit unumschränkter Gewalt geherrscht; allein vor den Skulpturen, die uns aus dem vierten Jahrhundert erhalten sind, wird es dem Beschauer klar werden müssen, daß ihre Macht vorüber ist. Das lineare Element als bestimmter Formenausdruck wird entweder völlig ausgeschaltet oder in seiner Bedeutung doch so stark herabgemindert, daß es keine entscheidende

Funktion mehr auszuüben hat. Es geht auch ohne die feſte Umrandung und Begrenzung der Teile, und das Unſcharfe, Verſchwommene, das ein Bildwerk durch den Wegfall der beengenden Grenzlinien bekommen muß, erhöht nur ſeinen optiſchen Reiz. Der Körper des praxiteliſchen Hermes zeigt jene ſachte gleitende Bewegung der Oberfläche, welche die einzelnen Teile ohne betonten Abſatz, in leiſer Schwellung ineinander übergehen läßt. Es iſt eine unendlich zarte und gelinde Plaſtik. An dem herrlichen marmornen Jünglingskopf des ſogenannten *Eubuleus* (Fig. 48) möge man nach einem einzigen Schatten ſuchen, der mit ſo rückſichtsloſer Schärfe in das Bild einſchneiden würde, wie es etwa beim Kopf des delphiſchen Wagenlenkers der Fall iſt. Wo immer man anſetzt, das Dunkel verläuft und verliert ſich ganz leiſe und unmerklich ins Licht. Nirgends beſtimmte Linien und Ränder. Wichtige Stellen ſind beſtoßen und zerſtört, und doch ergänzt man unwillkürlich: die Augenbrauen, die vollen Lippen waren ſanfte Wölbungen. Der Meißel dieſes Bildhauers kann gar nicht anders als ſtreicheln, der Stein fühlt ſich an wie Sammet. Das Haar iſt eine luftige, lockere Maſſe, ein wolliges Vlies; eine Binde ſchlingt ſich durch die üppige Fülle, und da entſteht dann ein elaſtiſches Auf und Ab in dem Lockenwald. Bisweilen macht dieſe nur andeutende Modellierung, welche auf ein Herausarbeiten des Details verzichtet und die Teile aufweicht zu einem einheitlichen, locker bewegten Relief, einen ſkizzenhaften Eindruck. Nach der Auffindung des praxiteliſchen Hermes, deſſen kurzes geringeltes Kraushaar in faſt formloſen Flocken durcheinanderwogt, hatte man zunächſt Mühe, mit dieſer impreſſioniſtiſchen Manier ſich abzufinden; man zweifelte am originalen Charakter der Skulptur, ſah in der läſſigen Anlage der Haarpartie die Arbeit eines Kopiſten, die unvollendet geblieben ſei. Allein es iſt nun auch nicht ſo, als ob durch die Bemalung dann eine beſtimmtere Note in dieſes duftige Chaos gebracht worden wäre; freilich muß die Farbe von vornherein als Wirkungsfaktor mit in Rechnung gezogen worden ſein, indeſſen verſchafft die feine *Abſtufung der Schattentöne* der plaſtiſchen Form an ſich ſchon ein nahezu farbiges Ausſehen, und man vermißt die verſchwundene Bemalung hier gar nicht mehr. Und gewiß hat die Aufgabe des Pinſels nicht darin beſtanden, nachträglich das nun doch noch auszuführen, was vom Meißel gefliſſentlich unterlaſſen worden war: eine genaue Abgrenzung und Zergliederung in einzelne Strähnen. Es iſt der unſtete Schimmer der Haarmaſſe in ihrer Geſamtheit, den man durch ſolche unſcharfe Marmorbehandlung vorzutäuſchen ſucht, und jeder Rückfall in die nüchterne Linearität müßte ihn zerſtören.

Viel mehr als das Material der großen Kunſt — Stein und Bronze — kommt natürlich der weiche Ton den Wünſchen des maleriſchen Stils entgegen; die *Terrakottaplaſtik* erlebt jetzt einen gewaltigen Aufſchwung. An den

Tanagrafiguren finden wir die Flächen vielfach in einer Weiſe verſtrichen, daß alle feſten Dämme eingeebnet ſcheinen. Aber ſelbſt das härteſte und ſprödeſte Element muß unter dem Anhauch der glühenden Wärme ſich erweichen, der Marmor wird gleichſam entkräftet und entſtofflicht. Es gibt Mädchen- und Frauenköpfe von ſo unſagbar feinem Schmelz, als ſeien ſie vom ſeidigen Glanz des Mondes übergoſſen; die Züge des Geſichts ſind leicht verhüllt von einem Schleier, der aus Licht und Dunſt zuſammengewoben iſt und alle Linien ſachte verdämmern läßt. Die Formen werden der Sphäre des Greifbaren entrückt, und es iſt dabei gleichgültig, ob es ſich um ruhige und geſtillte Formen handelt oder um lebhaft bewegte. Auch die ſchwerſten Gewandmaſſen, wenn ſie bei heftigem Auſchreiten in Wallung geraten oder vom Sturmwind erfaßt und zerwühlt werden, erfahren eine Wiedergabe, welche die plaſtiſche Begrenzung immer entſchiedener abweiſt und die Wirkung dem optiſchen Schein überläßt. Es dürfte kaum möglich ſein, die Stelle anzugeben, wo im Verlauf der Entwicklung das maleriſche Moment das Übergewicht erhält; aber wenn man eine Rundſkulptur aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts betrachtet, wie das in ekſtatiſchem Tanze ſchreitende Mädchen der Münchener Glyptothek (Fig. 49), ſo wird man ſich der Tatſache nicht verſchließen können, daß hier der Übergang zum neuen Sehen bereits vollzogen iſt. Nicht mehr der krauſe Linienzug der flatternden Gewandung iſt es, was einen im erſten Augenblicke feſſelt, ſondern das lockere Durcheinanderſpielen von Lichtern und Schatten, von hellen und dunkeln Flecken; nicht in den Rändern der wirbelnden Gewandmaſſen ſitzt der Ausdruck der Unruhe, ſondern in den Höhen und Tiefen ihrer Wölbungen, und die Vorſtellung des Bewegten ergibt ſich gerade aus dieſem flutenden Hin- und Herſchieben der Form, die ſich in keinen feſten Rahmen mehr faſſen läßt.

In der Relieftechnik des vierten Jahrhunderts führt die verſchleiernde Modellierung zum Konflikt mit den Grundſätzen der Flächendarſtellung, und ſchließlich gelangen wir an einen Punkt, wo dieſer Kunſtzweig überhaupt ſich aufzulöſen droht. Der Kontur verliert ſeine klare Beſtimmtheit, wird unſcharf und verwaſchen, gleichſam angefreſſen vom Licht. Man hat überall die Empfindung, daß es um die Ecken geht, allein die Ecken — ſind nicht eckig. Den Rändern wird alles Harte und Kantige genommen, und der Reliefſtil der Mauſoleumsfrieſe iſt treffend ſo gekennzeichnet worden: man müßte, um dieſe Bilder in flüchtiger Skizze wiederzugeben, Pinſel und Tuſche verwenden. Wie luftumfloſſen ſtehen die Körper da, aber die Urſache dieſer illuſioniſtiſchen Wirkung iſt nicht etwa in einer ſtärkeren Relieferhebung zu ſuchen: dieſe iſt vielfach geringer als in Werken der älteren Zeit, den Ausſchlag gibt das veränderte Verhalten der Figuren zur Fläche. Die Darſtellung hält ſich nicht mehr parallel zur Bildebene, ſondern in ſchiefem Winkel zu ihr und lenkt oft genug in gerader Richtung aus ihr heraus. Mit dem Tiefendrang der ſpäteren

Entwicklung, welche mit Hilfe der dritten Dimenſion bedeutende Raumeindrücke zu erzielen ſucht, hat dieſes Beſtreben im Grunde wenig gemein, von einer Verflechtung mehrerer Raumſchichten wird meiſt noch abgeſehen. Die Grab- und Weihreliefs ordnen ihren figürlichen Vorrat gern zu geſtaffelten Gruppen, aber größere Frieskompoſitionen breiten das Ganze in einer einzigen Flucht vor dem Beſchauer aus, reihen die Elemente nebeneinander, und nur die einzelne Figur wird immer ſo gedreht, daß ſie dem Bann des Flächenhaften entſchlüpft. Der lineare Umriß verliert zuſehends an Bedeutung, die reine Seitenanſicht kommt faſt gar nicht mehr vor. Von den achtzehn trauernden Geſtalten des ſidoniſchen Klagefrauenſarkophags ſteht nicht eine im Profil, auch auf den Weihreliefs und Grabmälern Athens machen die Perſonen ganz oder teilweiſe Front gegen das Publikum. Die Scheu vor dem ſtrengen Umriß geht ſo weit, daß man nun auch die Köpfe auf den Münzen oft in Vorderanſicht oder im Dreiviertel gibt, der ſehr geringen Reliefſtärke zum Trotz. Sogar im reinen Flächenbild (gravierte Bronzeſpiegel, Elfenbeinzeichnungen aus Südrußland) ſträubt ſich jedes einzelne Glied gegen den Zwang, ſich in ſchlichtem Profilkontur zeigen zu müſſen; ob es natürlich ausſehe oder nicht, die Körper winden ſich aus dem Grunde los, und die Erſcheinung ſchwebt frei und aller Feſſeln ledig im Raum dahin.

In der Malerei gerät die Herrſchaft der linear faßbaren Formen mehr und mehr ins Wanken. Zwar gibt es noch immer einen «rotfigurigen» Vaſenſtil, wo ſich das Gegenſtändliche des Bildes hell vom ſchwarzen Grunde abſetzt; und in gewiſſen Lokalgattungen, wie in der böotiſchen Keramik, hat ſich ſogar die «ſchwarzfigurige» Manier bis tief ins vierte Jahrhundert gehalten (ſog. Kabirionvaſen), allein die Ähnlichkeit mit dem Verfahren des archaiſchen Kunſthandwerks iſt von alleräußerlichſter Art und erſtreckt ſich lediglich auf die Tatſache, daß hier wie dort Figuren und Dinge in dunkler Silhouette vor einer hellen Fläche ſtehen. Aber einmal iſt die Silhouette in der Farbe nicht mehr einheitlich, ſondern mit lockerem Pinſel ſo wenig ſorgfältig und oft ſo ungleich aufgetragen, daß der dunkle Firnis in den verſchiedenſten Tönen ſpielt und der Eindruck der geſchloſſenen Maſſe völlig verloren geht. Die Bilder ſind keine Schattenriſſe, ſie wirken dank ihrem unfeſten Farbenauftrag bisweilen faſt körperlich rund; ſelbſt die flott hingepinſelten Efeublätter der Ornamente ſcheinen ſich zu krümmen. Wo einzelne ſchwarze Linien über den Bildgrund laufen, ſind ſie nicht als ſcharfe Striche gezogen, ſondern flau und wäſſerig, und die Umriſſe nehmen leicht ein unſicheres Zittern und Wackeln an. Vor allem aber will die flüchtig eingeritzte Innenzeichnung um jeden Preis den Schein der Rundung erwecken, indem ſie Verkürzungen und Schrägrichtungen andeutet, und damit wird einer eigentlichen Silhouettenwirkung von vornherein der Boden entzogen. Die Figur hält keiner beſtimmten Anſicht ſtand, denn ſelbſt hier gehört das klare Profil

jetzt zu den Seltenheiten. Das gleiche wäre zu ſagen von der Technik der neuen rotfigurigen Malerei. Für ſie iſt die alte Benennung im Grunde gar nicht mehr am Platz, wird doch durch eine oft recht aufdringliche Verwendung von Deckfarben und durch reichlich aufgeſetztes Gold ein möglichſt bunter Geſamteindruck angeſtrebt. Als große Tupfen, in breiten Flächen werden die polychromen Zutaten auf das Bild geworfen, und immer mehr ſieht ſich die ſaubere Zeichnung von der Farbe verdrängt. Es iſt ſchließlich eine durchaus folgerichtige Weiterbildung dieſes Verfahrens, wenn die Hauptfigur als plaſtiſch modelliertes Relief oder als weiße Silhouette hingeſetzt wird; es gibt eine ſpätattiſche Vaſenklaſſe, welche die Dekoration ausſchießlich mit weiß aufgemalten Szenen und Ornamenten beſtreitet (Fig. 51), und der Gegenſatz von ſchwarzer Glaſur und ſchimmerndem Bildſchmuck hat ſeinen unbeſtreitbaren Reiz. Nur wird man ſich darüber klar ſein müſſen, daß in dieſem Aufblitzen blendender Helligkeiten der Fläche der Gefäßwand und damit der Feſtigkeit des ganzen Baues der denkbar gefährlichſte Feind erſtanden iſt.

Das Kolorit dieſer Kunſt, auf Farbengemälden ſowohl wie in der polychromen Plaſtik, iſt durchweg auf eine ſanfte und lichte Geſamtwirkung geſtimmt und alles eher als realiſtiſch empfunden. Von den Terrakotten haben ſehr viele ihren bunten Überzug noch unverſehrt erhalten: es ſind ganz zarte Töne, in den mannigfachſten Nuancen von Blau und Rot, daneben Gelb und Violett; das Weiß der Grundierung gibt die Folie ab für dieſes heitere Farbentreiben, und Einzelheiten werden leicht vergoldet. Der derben Kraft und den oft ſchrillen Gegenſätzen, wie ſie die Färbung der Wirklichkeit zeigt, bringt dieſe Periode kein Verſtändnis entgegen, und es wäre völlig verkehrt, ſich die Figuren eines Skopas und ſeiner Zeitgenoſſen in der brutalſinnlichen Art etwa der ſpaniſchen Barockſkulptur bemalt zu denken. Vom urſprünglichen Ausſehen der Mamorbemalung im vierten Jahrhundert, die bis auf ſpärliche Reſte jetzt verſchwunden iſt, dürften uns gerade die Tonſtatuetten eine verläßliche Vorſtellung geben, da ſie gewiß nicht nur in bezug auf Formencharakter und Stellungsmotive durchaus im Banne der monumentalen Plaſtik ſtehen. Praxiteles hat, wie die Überlieferung berichtet, den größten Wert darauf gelegt, daß der berühmte Maler Nikias die farbige Tönung ſeiner Statuen übernahm; was an den Bildern dieſes Meiſters vor allem bewundert wurde, war die Feinheit der Übergänge in der Behandlung von Licht und Schatten, und der weiche Schmelz ſeines Pinſels mußte dem «sfumato» der maleriſchen Marmortechnik weſensverwandt und mit ihren unſcharfen Formen zu organiſchem Einklang zu verbinden ſein. Der Farbenſchmuck des Bildwerkes iſt jetzt keine feſte Haut mehr wie in den älteren Stilperioden, die ſtraff und zäh den plaſtiſchen Kern umſpannt; er ſpielt gleich einem Hauch darüber hin, loſe und beweglich und ſtets bereit ſich zu verändern. Und wenn

der Künſtler des ſidoniſchen Alexanderſarkophags, deſſen reich abgeſtufte Farbenharmonie ſich zweifellos in den Bahnen attiſcher Übung bewegt, den Metallſchimmer eines gewölbten Rundſchildes, den Glanz des Auges durch aufgeſetzte helle Lichter vorzutäuſchen ſucht, ſo handelt es ſich um ein im eigentlichen Sinne maleriſches Verfahren, das doch wohl ſchon von Nikias angewendet worden iſt. Mit Recht hat man an den «feuchten Blick» der knidiſchen Aphrodite von Praxiteles erinnert und die Erklärung eben in der neuen Technik des Malens geſucht, welche die *Lokalfarbe* der Dinge nicht mehr als feſte Größe anerkennt, ſondern ſie auflockert und je nach der Beleuchtung *ſchillern und ſich wandeln läßt*. Es darf als ſicher angenommen werden, daß auch die gleichzeitige große Malerei im Zeichen dieſer verſchleiernden Farbigkeit geſtanden hat. Das ſtiliſtiſch jüngſte Stück unter den Marmorbildern aus Herkulaneum («Der müde Silen») verzichtet bereits auf jede Strichſchattierung; der Umriß tritt zurück, die Buntheit wird durch Miſchtöne aufs feinſte abgeſtuft, Hell und Dunkel fließen ſchummerig ineinander. An einem aus Etrurien ſtammenden bemalten Sargkaſten in Florenz ſind die lebhaft farbigen Szenen (Amazonenkämpfe) ganz in Sonne und Dunſt getaucht, alles iſt Ton und Übergang, und das Licht hat jede Härte aufgeſogen.

Der Widerwillen dieſer Kunſt gegen den Kontraſt und damit gegen alles kraftvoll Entſchiedene überhaupt hat nun auf die *Bildkompoſition* eigentlich *zerſetzend* gewirkt. Schon die Verleugnung des Profilumriſſes und das eigenſinnige Verwenden der Vorderanſicht zeigt ſich ſehr bald als verhängnisvoll. Indem beinahe ſämtliche Perſonen, ſelbſt in umfangreichen Darſtellungen erzählender Art, die Drehung nach vorne machen müſſen, iſolieren ſich die figürlichen Elemente zu ſehr; die Szene droht auseinanderzufallen, die Klarheit des inhaltlichen Zuſammenhangs trübt ſich, und das Bild wird ſituationslos. Aus dieſem Grunde will der Reliefſchmuck der praxiteliſchen Baſis aus Mantinea, trotz ſeiner vorzüglichen plaſtiſchen Arbeit, nicht recht befriedigen; die Träger der Handlung, aber auch die als Zuſchauerinnen gedachten Muſen ſitzen oder ſtehen größtenteils mit Front gegen das Publikum wie die Opernſänger an der Rampe. Die Befreiung des Bildes aus dem flächenhaft Gebundenen wirkt hier tatſächlich nichts weniger als befreiend, denn ſie hat einen empfindlichen Verluſt an Natürlichkeit und Ungezwungenheit in der Wiedergabe des Vorganges zur Folge. Selbſt das großartige Säulenrelief vom Artemiſion zu Epheſos ſtellt in dieſer Hinſicht eine nicht unbedenkliche Löſung dar, weil die Beziehungen der Perſonen zueinander unter dem eiteln Sichzurſchauſtellen des einzelnen Körpers leiden; die Geſchichte wird undeutlich und ihr Verſtändnis erſchwert. Die Malereien einer ſpätattiſchen Vaſengattung (ſog. Kertſcher Vaſen) geben in der Regel ein ganz *lockeres Nebeneinander der Figuren*, die durchaus als Einzelbilder wirken und in mög-

lichst gefälligen Posen so gruppiert sind, daß eine jede mit dem Beschauer kokettieren und das Augenmerk auf sich ziehen kann. Die Handlung selbst erscheint nebensächlich, in vielen Fällen ist überhaupt keine da. Daß der Maler sich gar nicht anstrengt, sein Thema mit logischer Schärfe und in möglichst selbständiger Weise zu bearbeiten, verrät sich in der überaus häufigen Verwendung von Motiven der monumentalen Plastik (besonders praxitelische Typen findet man zahlreich vertreten), die oft recht willkürlich und lose dem Ganzen eingeordnet sind. Wie es in jenen Prosakunstwerken des Isokrates von Gemeinplätzen und leeren Redensarten wimmelt, die bloß als formale Bindemittel, mit Hilfe von Assonanz und Reim oder rhythmischem Tonfall, für eleganten Fluß der Satzreihen zu sorgen haben, so ist auch die Aufgabe dieser sachlich belanglosen Füllfiguren eine lediglich dekorative; sie sprechen zum Auge, nicht zum Verstand. Im gleichen Grade jedoch, in dem die Bühne sich mit dem schmucken, aber gleichgültigen Statistenpersonal bevölkert, verliert die Szene selbst an eindringlicher Kraft und löst sich in ein harmonisches Gewoge schöner Körper und nur allzu gefügiger Bewegung auf.

2. Weiche und weichliche Art.

Ein Jahrhundert ist vergangen seit jener Sturm- und Drangperiode der Freiheitskriege: selten hat in so kurzer Frist die gesamte Lebenshaltung eines Volkes so gründlich sich verändert wie diejenige des Griechentums innerhalb dieses Zeitraums. Vergleicht man das Ende der klassischen Kunst mit ihren Anfängen in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Hinsicht des Stoff- und Stimmungsgehaltes, so wird man überall auf die denkbar schärfsten Gegensätze stoßen. Und der entscheidende Eindruck dürfte der sein, daß der herben Frische und drängenden Kraft, welche dort das Wesen allen künstlerischen Ausdrucks bestimmen, hier ein passives und in seinem Kerne weichliches Verhalten gegenübersteht. Es hat schon seine tiefere Ursache, daß die schlaffe Üppigkeit der Orientalennatur zu keiner anderen Zeit eine so überzeugende Wiedergabe im Rahmen der griechischen Kunst hat finden dürfen wie jetzt, wo das Hellenentum sich lässig in die Polster eines schwelgerischen Genießens lehnt. Ist die Gestalt des «Mausolos» vom Grabmal zu Halikarnaß nicht die gegebene Verkörperung einer trägen phlegmatischen Vornehmheit überhaupt? Sie erinnert an die «Domherren»-Typen altionischer Stifterstatuen aus Didyma und Samos: nicht bloß durch ihre schwammigen Leibesformen, die schleppende und schwerfällige Tracht, das nach hinten gestrichene lange Haar; es ist derselbe Geist, der aus diesen protzigen Bildnissen zu uns spricht, die satte Ruhe eines in schwüler Atmosphäre bequem gewordenen Daseins. Nur daß die Herrscherfigur vom Mausoleum ihre Vorgänger und Ahnen an sinnlicher Lebenswahrheit bei weitem übertrifft; stumpf und müde

blickt das Auge, die Lippen ſind dick, Kinn und Wangen feiſt und rund. Die Art aber, wie dieſer Körper ſich auf ſeinen Stützen wiegt, und wie er die Bürde laſtender Gewandmaſſen trägt, iſt der Haltung des weiblichen Gegenſtückes (ſog. Artemiſia) ſonderbar verwandt, und hier iſt es klar, daß wieder einmal das Feminine den Ton angeben will in der großen Welt.

In der Tat gerät nun das Männerideal in eine ſo ſtarke Abhängigkeit von den herrſchenden Begriffen frauenhafter Schönheit und Anmut, daß ſelbſt das Sinnbild unbändiger Kraft dem modiſchen Zeitgeſchmack ſich unterwerfen muß. Herakles wird zum ſchlanken Epheben; die Muskeln, mit welchen er Wunder der Stärke verrichten ſoll, ſind ſchwellend weich, und es gibt Beiſpiele, wo ſein Geſichtsausdruck ſchmachtend und voll ſchwärmeriſcher Verträumtheit iſt. Kein Künſtler denkt jetzt daran, dem Publikum eine jener gewaltigen Kraftleiſtungen vorzuführen, welche das Entzücken und Staunen früherer Generationen waren; hätte er Löwenfell und Keule nicht bei ſich, man erkennte den Heros nicht mehr. Ähnliches ließe über den Meleager des Skopas ſich ſagen. Vom Theſeus des Parrhaſios heißt es, er habe ausgeſehen, als ſei er «mit Roſen genährt»; das Recht auf einen zarten Teint will auch der Krieger haben. Wie weit im Grunde die neue Zeit abgerückt iſt von allem, was für das ältere Griechentum Inhalt und Weſen echter Männlichkeit bedeutet hat, zeigt das auffällige Verſchwinden des Athleten aus der Kunſt. Das Intereſſe an energiſcher Leibesübung, an phyſiſcher Leiſtungsfähigkeit überhaupt geht verloren, Szenen aus der Paläſtra kommen faſt gar nicht mehr vor. Wohl gibt es noch Ehrenſtatuen ſiegreicher Wettkämpfer, aber es iſt bezeichnend, daß man die Darſtellung der Aktion grundſätzlich meidet und dafür gern das leichte Genremotiv des Sichſchabens wählt. Und während für den Bildhauer der älteren klaſſiſchen Kunſt das Athletenbild zu den vornehmſten Aufgaben monumentaler Plaſtik gehörte, geben die führenden Meiſter dieſe Angelegenheit jetzt völlig aus den Händen. Praxiteles war nicht zu haben für die Verherrlichung körperlicher Kraft; ſein Hermes iſt etwas anderes als der Gott des Gymnaſions, die Pracht und das Ebenmaß ſeiner Glieder ſind ein Geſchenk des Himmels, und nicht auf dem Turnplatz hat er ſie ſich erworben.

Die Vorliebe für den Reiz des Jugendlichen hat das praxiteliſche Zeitalter mit Polyklet und deſſen engerem Kreis gemein, ja es fehlt auch im vierten Jahrhundert nicht an ſtatuariſchen Bildungen, die im Stand und in den Proportionen ſich noch recht nahe an den polykletiſchen Kanon halten. Indeſſen, damit ſind die Merkmale der Verwandtſchaft auch erſchöpft; dem Knabenideal dieſer Spätzeit, wie es uns etwa im Typus des Leydener Pan vertreten iſt, eignet eine flaumige Weichheit, von welcher der herbere Sinn des fünften Jahrhunderts noch nichts weiß. Es iſt der Zauber einer holden und faſt ſüßlichen Anmut, der jetzt das Bild der männlichen Jugend umgibt. Die

Metamorphoſe, welche die Geſtalt des *Eros* im Verlauf der Entwicklung erfahren ſollte, iſt ein ſprechender Beleg für dieſe zunehmende Verzärtelung, beſonders lehrreich deshalb, weil es ſich um die freie Perſonifikation eines rein abſtrakten Begriffes handelt, die jede Epoche in ihrem Sinne wieder anders formt. Noch für die Parthenonkunſt iſt Aphroditens Sprößling ein geſunder Junge; das folgende Jahrhundert will ihn *mädchenhaft* ſchön. Auf Vaſenbildern erblickt man den Liebesgott bisweilen nach Weiberart aufgeputzt, mit Perlenketten und Spangen reich geſchmückt, mit kokett in Schleifen aufgebundenem Haar; er ſieht dann den Mädchen zum Verwechſeln ähnlich, und oft iſt er weiß gemalt wie ſie. Entſtanden iſt ja dieſe Verkörperung der Sinnenliebe zu einer Zeit, wo die erotiſchen Beziehungen zwiſchen Männern das geſellſchaftliche Leben der Griechen ſo mächtig beeinflußt und durchdrungen haben. Die Liebe zum Knaben iſt adelig, das findet ſeinen Ausdruck auch in der bildenden Kunſt: auf den Epheben als auf ſein vornehmſtes Opfer hat der gefiederte Gott es abgeſehen; ihm gilt ſein Pfeil, doch auch ſein Kranz gilt ihm. Gegen Ende der klaſſiſchen Periode iſt es gerade umgekehrt, nur noch um Mädchen ſehen wir Eros flattern, ihnen wendet ſeine ganze Gunſt ſich zu, und nur in Frauenlocken flicht er ſeine Krone. Hätte das vierte Jahrhundert den Liebesengel überhaupt erſt zu erfinden gehabt, wer weiß, ob es nicht ein weibliches Weſen geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben wäre.

Wenn dieſer Zeit für etwas das Verſtändnis fehlt, was früher in hoher Geltung geſtanden, ſo iſt es das Spröde und Herbe einer ſtrengen Jungfräulichkeit. Das Bild der *Athena* hat einen guten Teil ſeines Anſehens eingebüßt. Wo in der jüngeren Vaſenmalerei die einſt ſo mächtige Göttin uns begegnet, was übrigens ſelten genug geſchieht, iſt alles Männlich-Stolze von ihr abgefallen, und ihre Erſcheinung bewahrt kaum noch einen Zug der einſtigen Kraft. Ihre Haltung iſt *bewußt graziös*, wie die anderer Frauen; die Schultern ſind ſchmal, die Hüften breit. Das archäologiſche Muſeum zu Florenz beſitzt die lebensgroße Bronzekopie einer Athenaſtatue, welche deutlich die Eigenart praxiteliſchen Stiles verrät, und es iſt erſtaunlich, wie leicht ſich die kriegeriſche Tochter des Zeus, trotz Helm und Ägis, hier in die Rolle einer mondänen Dame gefunden hat; mit künſtleriſchem Wurf und durchaus nach den Regeln der herrſchenden Mode iſt der Mantel um die ſchlanke Geſtalt geſchlungen. Und wenn Demetrios von Alopeke Athena mit der Leier darſtellt und ihre Hand die Saiten rühren läßt, ſo kommt er damit gewiß dem Verlangen des atheniſchen Publikums entgegen, das von ſeiner Göttin jetzt andere Töne zu hören wünſcht als das eherne Klirren der Waffen. Zu keiner Zeit iſt *das Sanfte und Schmiegſame weiblicher Natur* ſo fein empfunden, ſo begeiſtert gefeiert worden; ja es hat den Anſchein, als ſeien für das Beſondere der Frauenſchönheit der Welt erſt jetzt die Augen aufgegangen. Zu

Tauſenden bringen die Werkſtätten von Tanagra ihre reizenden Tonfiguren auf den Markt, und ſo unerſchöpflich ihr Vorrat an Motiven auch erſcheint, das Thema iſt immer dasſelbe: die heitere Anmut der jungen Frau. Am entzückendſten iſt ſie da, wo der Leib unter Schleiern und Mänteln faſt völlig verſchwindet, denn hinter der wogenden Hülle ſpürt man einen Körper von ganz anderer Art, als ihn die ſchwere Peplostracht der frühklaſſiſchen Epoche verbirgt; die ſtattliche und reife Gliederpracht eines majeſtätiſchen Frauenideals hat dem blühenden Frühling das Feld geräumt.

Dem Weſen ſolchen Körpergewächſes entſprechend ſind nun auch Haltung und Gebärde von einer weichen Läſſigkeit. Das gilt ſchon für die Bildwerke der Parthenonzeit, und es liegt durchaus in den Richtlinien der Entwicklung, wenn dann im vierten Jahrhundert ein bequemes und paſſives Sichgeben ſchließlich die Oberhand gewinnt. Allein zunächſt hat dieſes lockere Verhalten gar nichts Schwächliches, es iſt der betonte Ausdruck des Freiheitsgefühls und jenes ſtolzen Selbſtbewußtſeins, welches das Hellenentum auf der Höhe ſeiner kulturellen und geiſtigen Macht erfüllt. Jede Bewegung ſpricht davon, auch dem Niedrigſten und Geringſten im Volke ſcheint die vornehme Sicherheit des Auftretens angeboren zu ſein. Wie die Magd des Hegeſoreliefs (Fig. 36) vor ihre Frau hintritt, um ihr das Schmuckkäſtchen zu reichen, ſo hat in der ganzen älteren Kunſt noch nie eine dienende Geſtalt geſtanden: beſcheiden und demütig, und doch mit einer natürlichen Vornehmheit, frei von jedem bewußten Zwang, und nach dem Adel ihrer Erſcheinung und ihres Sichbewegens ſind Herrin und Sklavin Schweſtern. Die Art, wie der Idolino (Fig. 37) ſeine Opferſpende gießt, würde eine andere Zeit wohl als allzu läſſig und der Weihe des Augenblicks wenig angemeſſen empfunden haben. Der Archaismus weiß es nicht anders, als daß man bei gottesdienſtlichen Handlungen ſtraff und geſammelt ſich hinzuſtellen habe; der Menſch der klaſſiſchen Periode dagegen ſtreift die Feſſeln ſteifer Etikette von ſich ab. Der Parthenonfries ſchildert uns eine Kultſzene von erhabenſter Feierlichkeit, und die Mädchen, welche den verſammelten Göttern ſich nahen, ſchreiten wohl züchtig und ſtill daher, in ehrfürchtiger Haltung, mit geſenkter Stirn; aber losgeſagt haben ſie ſich von allem ſchüchtern unterwürfigen Tun. Es iſt ganz ſelbſtverſtändlich, daß man ſelbſt in frommer Andacht die Freiheit ſeiner perſönlichen Würde nicht verlieren darf. Auch Prieſter und Prieſterin verrichten unter den Augen der Gottheit ihren Dienſt in einer Weiſe, die auf älteren Darſtellungen ſakralen Inhalts ſchlechterdings undenkbar wäre, ſo wenig deckt ſich dieſe ſchlichte Selbſtverſtändlichkeit des Handelns mit den überlieferten Gewohnheiten religiöſen Zeremoniells. Man vergleiche die Gefäßträger, die an der Panathenäenprozeſſion teilnehmen (Fig. 42), mit dem Kalbträger von der Akropolis: läßt ſich ein größerer Gegenſatz denken als derjenige zwiſchen der ſoldatiſch gezwungenen Achtungſtellung der archaiſchen Statue und der

ruhigen Unbefangenheit, mit der hier die Schulter das Weihgeſchenk hebt? Oder man erinnere ſich jener ſtutzerhaft gereckten Poſe, welche der Manierismus ſeinen Reiterbildern zu geben liebt, und betrachte dann das freie und gelöſte Gehaben der Parthenonreiter; es iſt die Elite der atheniſchen Ritterſchaft, und ein repräſentatives Schauſpiel ſoll es ſein, allein es fehlt ihm alles militäriſch Geſtraffte. Jeder hält ſich zu Pferde, wie es ihm paßt, und darum jeder wieder anders: alle aber tun es mit derſelben geſchmeidigen Läſſigkeit, welche im perikleiſchen Athen das Zeichen freien Anſtands iſt.

Auch hier wieder empfiehlt es ſich darauf zu achten, wie die Geſinnung der neuen Zeit im Benehmen der Götter ſich ſpiegelt. Sie ſind allgegenwärtig, und wo immer die Vaſenmalerei reifen Stils eine Epiſode des Mythus ſchildert, pflegt man auch den Geſtalten der Überirdiſchen zu begegnen, die von erhöhtem Standort aus dem Vorgang als Zuſchauer folgen. Nichts ſoll ſich ihrem Blick entziehen, indeſſen hat es den Anſchein, als könne auch das wuchtigſte Geſchehen ihre olympiſche Ruhe nicht erſchüttern. Der Begriff des Majeſtätiſchen verlangt die gelaſſene Reſerve. Faſt gleichgültig ſtreift ihr Auge das Schauſpiel, das ſich ihnen bietet; in kühler Hoheit liegen oder thronen ſie, und in einer Haltung, die mit der erregenden Leidenſchaftlichkeit der Handlung ſelbſt oft in ſonderbarem Widerſpruch ſteht. Im Oſtfries des Parthenon ſehen wir die Vornehmſten der Götter verſammelt, um den Panathenäenzug zu betrachten und der Übergabe der Geſchenke beizuwohnen; in bezug auf Thema und Kompoſition iſt die Szene der Göttergeſellſchaft jenes archaiſchen Frieſes aus Delphi (Fig. 20, vgl. S. 72) nächſtverwandt, aber kein anderes Beiſpiel dürfte die Umwertung aller Werte dem Beſchauer ſo lebendig zum Bewußtſein bringen, wie es ein Vergleich gerade dieſer beiden Denkmäler zu tun vermag. Das Neue, was die Parthenonkunſt hier bringt, iſt die völlige Entſpannung aller erzwungenen Beherrſchtheit. Die Götter verkürzen ſich die Zeit des Wartens in freier Unterhaltung. Neben Athena hat Hephäſt ſich hingeſetzt, ſo recht behaglich und gemächlich; den langen Krückſtock ſtützt er unter die Achſel, mit gekreuzten Füßen lehnt er ſich zurück, dreht ſich mit halbem Leibe um und ſpricht ſo über die Schulter weg zu ſeiner Freundin. Auch die übrigen Götter machen keine Umſtände; man iſt unter ſich, man kennt ſich ſeit langem, und die beengenden Schranken konventioneller Förmlichkeit haben keine Geltung hier. Da zieht einer das Bein in die Höhe, ſchlingt die Hände ums Knie, krümmt läſſig den Rücken. Seine Nachbarin ſitzt ganz zuſammengekauert und ſtaunt vor ſich hin; ihr Kleid iſt in Unordnung geraten, doch in dieſem Kreiſe achtet keiner darauf. Viel großartiger noch als im Fries iſt dieſe Freiheit in Gruppierung und Bewegung der Gottheiten im öſtlichen Giebel des Parthenon, wo das Wunder von Athenas Geburt in Gegenwart der Olympier erzählt wird. Das trauliche Zuſammenſein dieſer machtvollen Geſtalten nimmt ſich aus wie eine Raſt

im Freien, wo jeder es ſich nach Möglichkeit bequem machen darf. Die Frauen ſchmiegen ihre Leiber aneinander, und Dionyſos, der weichlichſte von allen, hat ſich der Länge nach auf ein eigens zurechtgemachtes Polſter von Pantherfell und Mantel gebettet und träumt in die Sonne hinaus. Er liegt abgewendet, noch unberührt von dem, was geheimnisvoll um ihn raunt und rauſcht; er dehnt und reckt ſich wohlig und in ſüßem Nichtstun: «*Hier bin ich Menſch*, hier darf ich's ſein!»

Im vierten Jahrhundert nimmt dieſes läſſige Gebaren wie geſagt Formen an, die ſich nur noch als Ausdruck der *Trägheit* deuten laſſen. Auf Urkunden- und Weihreliefs ſitzen oder ſtehen die Perſonen bisweilen wie gelähmt da, die Körper ſinken ſchlaff in ſich zuſammen. Wenn Asklepios eine Schar von Bittflehenden empfängt, ſo denkt er nicht daran, in ſeinem breiten Seſſel ſich emporzurichten, und während der feierlichen Handlung lehnt ſelbſt die Göttin der Geſundheit ſich müßig gegen einen Baum, als ob die Beine ihren Dienſt verſagten. *Das Müdeſein als Thema* künſtleriſcher Darſtellung nimmt einen breiten Raum ein im Stoffbereich dieſer Zeit; Motive von unendlichem Reiz hat ihm die Terrakottaplaſtik entlockt. Mit einer gern zur Schau getragenen geſchmeidigen Grazie lagern die Mädchen auf felſigem Sitz, vom Tanzen ermattet und ganz aufgelöſt in ſeliger Ruhe. Wie hübſch iſt das Idyll jenes Marmorgemäldes aus Herkulaneum, wo freundliche Frauen um den reiſemüden Silen ſich ſorgen, der da im Schatten einer Platane ſich niedergelaſſen hat und nicht mehr weiter kann, und auch ſein braver Grauſchimmel iſt offenſichtlich dem Ende ſeiner Kräfte nahe. Doch ſind es nicht bloß niedliche Genreſtücke ſolcher Art, welche die Stimmung der Sieſtaſtunde wiederzugeben ſuchen; ſogar die monumentale Plaſtik ſchlägt nun ähnliche Töne an, es ſei nur an den praxiteliſchen Hermes erinnert, oder an den ausruhenden Satyr, von deſſen ſonnendurchwärmtem Körper das ganze Glück des Faulſeins ſtrahlt. Und in dieſem Zuſammenhang mag auch erwähnt werden, daß die überzeugendſte *Perſonifikation des Schlummers*, welche die Kunſtgeſchichte kennt, eine Schöpfung des vierten Jahrhunderts iſt. Oder gibt es ein feineres Sinnbild des «gliederlöſenden» Schlafes als die herrliche Hypnos-Statue, die uns in mehreren Wiederholungen und Nachbildungen erhalten iſt: leiſe, unhörbar, auf ſamtenen Sohlen huſcht der Knabe einher, er ſelber wie im Traum befangen, mit geneigtem Haupt und ſeltſam weichen Bewegungen, und träufelt aus ſeinem erhobenen Horn den Mohnſaft auf die müde Welt.

Es gehört weiter zum Weſen dieſer Kunſt, daß ſie gar ſo gern auf *ſpieleriſches Tun*, auf ein *loſes und lockeres Getändel* ſich einläßt. Quält da doch ſelbſt der liebe Gott ein Tier zum Scherz (Apollon Sauroktonos); aber es iſt wirklich ein heiteres Scherzen, harmlos und von einer Anmut, welche dem Vorgang alles Quälende nimmt. Menſchen beim Spiel hatte

auch die ältere Zeit bisweilen dargestellt, und nicht die Tatsache, daß dieser Stoff jetzt häufiger behandelt wird als früher, ist das Entscheidende, sondern die Art, wie es geschieht. Man rufe sich die oben besprochenen Bilder solchen Inhalts ins Gedächtnis zurück. Wenn mitten im Lärm des Lagerlebens die Helden Aias und Achill sich an ihr Brettspiel setzen (Fig. 23, Vase der Exekias), so betreiben sie das Geschäft mit einer strengen Sorgfalt, mit gespanntester Aufmerksamkeit; und noch bei den «Knöchelspielerinnen» des herkulanensischen Marmorgemäldes (Fig. 46) hat die Szene, wie das Gebaren der hintenstehenden Mädchen lehrt, ihren keineswegs harmlosen Unterton. Nun aber empfindet man deutlich: es ist nicht mehr Ernst, das ganze Geschehen hat heiteren Charakter, atmet nichts als Frohsinn und Vergnügen. Vasenbilder und Terrakotten werden nicht müde, das Thema auf immer neue Weise zu behandeln; oft auch mit dem pikanten Zug, daß schäkernde Eroten sich unter die Gesellschaft der Mädchen mischen und sich an ihrem Spiel beteiligen. Auch ein wirkliches Verständnis für kindliches Wesen und Treiben erwacht erst jetzt. Zahlreiche Kännchen des spätrotfigurigen Stils sind mit niedlichen Bildern geschmückt, welche das Leben der Kleinen uns vor Augen führen in seiner ganzen drolligen Liebenswürdigkeit; wie sie auf allen vieren am Boden krabbeln, auf unsicheren Füßen die ersten Gehversuche wagen, mit ihrem Spielgerät oder mit ihrer tierischen Kameradschaft herumtollen. Es handelt sich da um Formen des menschlichen Daseins, für welche der älteren Kunst einfach das Organ gefehlt hat, und denen jetzt so eifrig nachgegangen wird, als habe man plötzlich eine ganz neue Welt von entzückender Naivität entdeckt. Das Unfertige des kindlichen Körpers, das Fahrige und Unbeherrschte seiner Bewegungen, die weiche Anmut seiner Haltung, die noch jeder Festigkeit entbehrt: das alles sind Dinge, wie sie dem Zeitgeschmack besonders zusagen mußten. Auf archaischen, noch auf frühklassischen Denkmälern unterscheidet sich die Kindesgestalt von derjenigen des Erwachsenen durch ihren verkleinerten Maßstab und in der Regel durch eine betonte Schmächtigkeit von Rumpf und Gliedern; allein das Verhältnis der Körperteile zueinander ist dasselbe, und jeder Bewegungsvorgang vollzieht sich nach Gesetzen, wie sie nur dem vollentwickelten Organismus abzunehmen sind. Das vierte Jahrhundert dagegen hat einen außerordentlich feinen Sinn für die Eigenart der kindlichen Gebärde, und erst jetzt kommen die Körperformen des ersten Lebensalters wirklich zu ihrem Recht, das Rundliche und Flaumig-Weiche, die zarten Schwellungen eines Leibes, dessen Bänder noch nicht straffgezogen sind. Sogar in die feierlichen Räume der sakralen Denkmalskunst darf nun der Putto seinen Einzug halten. Mit offenbarer Freude an der heiteren Gegensätzlichkeit des Vorwurfs wird einer stattlichen Gottheit ein strampelndes Bübchen in die Arme gelegt (Kephisodot: Eirene und Plutos; Praxiteles: Hermes und Dionysos); das Motiv erfreut sich der größten Beliebtheit und

schillert in allen Tönen schelmischer Neckerei. Die hübsche Gruppe der mit ihrem Eros tändelnden Aphrodite auf der Vase Fig. 51 könnte sehr wohl einem monumentalen Vorbild entlehnt sein.

Wenn nun die Friedensgöttin dem Kinde, welches den Reichtum versinnbildlichen soll, ihr Antlitz zuneigt, wenn Hermes seinem kleinen Bruder scherzend die Frucht des Weinstocks reicht, so geschieht es mit einer weichen Zärtlichkeit, wie sie dem Ausdrucksvermögen der älteren Kunst noch nicht zu Gebote stand. Nicht als ob dort der Anlaß zu solcher Stimmung gefehlt hätte. Die liebevolle Beschäftigung mit dem Kinde hat schon der Archaismus zum Vorwurf sepulkraler Darstellungen gewählt (Fig. 24, Relief in Villa Albani, vgl. S. 71), und es ist die gleiche Art der Gruppierung, die uns noch auf Grabmälern der reifen klassischen Periode begegnet (z. B. Relief im Haag). Und doch findet die Kunst für das Natürliche der Beziehungen zwischen Mutter und Kind erst jetzt das richtige Wort. An der Befangenheit der formalen Mittel liegt es nicht allein, wenn die Vorstellung des Zueinanderwollens beim Betrachter des archaischen Denkmals ausbleibt; erst in einer Zeit, welche alle Bande gemessener Haltung lockert, wird auch das Bedürfnis nach freierem Austausch von Gefühlsregungen wach, und man hört nun herzliche Töne, die bis dahin geschwiegen. Es mag mit in den allgemeinen Zeitverhältnissen begründet sein, welche das private Leben mehr in den Vordergrund des Interesses rücken, daß die Empfindung für die Reize familiärer Innigkeit und des intimen Milieus überhaupt das gesamte künstlerische Schaffen jetzt so mächtig durchdringt. Ob es in der Grabmalplastik des vierten Jahrhunderts um das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, zwischen Ehegatten oder Geschwistern sich handelt, stets hat die Szene den Anstrich einer warmen persönlichen Teilnahme, und der so häufig dargestellte Handschlag ist nun mehr als nur ein äußeres Zeichen der Zusammengehörigkeit; man spürt es, daß hier der Mensch zum Menschen drängt. Die Kleinkunst bringt oft allerliebste Genregruppen: Freundinnen, die in zärtlicher Unterhaltung sich ihre Herzensgeheimnisse anvertrauen, leise miteinander tuscheln, und immer tiefer dringen wir in die Verschwiegenheit und trauliche Stille der vier Wände ein. Auch die Götter verwehren dem Sterblichen nicht den Einblick in ihre Häuslichkeit. Die Weihreliefs an Asklepios und seine Sippe sind Bilder einer echten Familienatmosphäre, wo man sieht, wie gemütlich es in den höchsten Kreisen zugehen kann. Sogar die Geschöpfe der Wildnis bekommen friedliche Anwandlungen, lernen das Glück im Winkel schätzen, und in diesem Sinne hat Zeuxis sein berühmtes Kentaurenidyll gemalt.

Es mag belanglos erscheinen, und doch ist auch das recht bezeichnend für die Geistesverfassung dieser Zeit, daß die Neugier des Künstlers in so auffälligem Grade den Intimitäten der Körperpflege gilt. Wie es nun hauptsächlich Toilettegefäße und Boudoirartikel sind, an welchen der Vasen-

maler ſeine Kunſt ausübt, ſo wird auch der Stoff für ihre zierlichen Bilder mit Vorliebe dem Leben im Frauengemach entnommen. Hatte die ältere rotfigurige Malerei an kriegeriſchen Rüſtungsſzenen Gefallen gefunden, wo Soldaten oder Amazonen eilig ſich zum Kampfe waffnen, ſo verliert dieſer Stoff nun jedes Intereſſe, dafür werden wir mit allen Einzelheiten der Damengarderobe bekannt gemacht. Wir ſehen, wie Frauen und Mädchen ihr Adonisfeſt vorbereiten, wir wohnen der Schmückung der Braut oder ihrer Entkleidung bei, und auch die Tür des Frauenbades bleibt uns nicht verſchloſſen. Kein Künſtler der früheren Zeit würde darauf verfallen ſein, die Geſchichte von Peleus und Thetis ſo zu erzählen, wie ſie auf der oben erwähnten ſpätattiſchen Vaſe im Brit. Muſeum geſchildert wird. Der Held hat das Verſteck gefunden, wo die jungen Mädchen baden; die Freundinnen der Thetis entfliehen oder verhüllen haſtig ihre Blöße, während ſie ſelbſt dem frechen Eindringling zur Beute wird; an Stelle des alten Ringkampfſchemas bekommt man das prickelnde Schauſpiel, wie ſich der ſchimmernde Frauenleib dem Griff des Siegers vergebens zu entwinden ſucht: eine ſehr rationaliſtiſche Umdeutung des alten Vorwurfs. Noch kühner iſt die Art, wie ein frühunteritaliſcher Krater das Urteil des Paris in Szene ſetzt. In lauſchiger Waldeinſamkeit, in der Nähe eines Quellheiligtums machen die drei Göttinnen raſch noch Toilette, indes ihr Führer Hermes dem jungen Prinzen die nötige Aufklärung erteilt; Aphrodite neſtelt an ihrem Kopfſchmuck, Hera betrachtet ſich prüfend im Spiegel, Athena aber hat ihre Waffen abgelegt und wäſcht ſich am Brunnen die Hände. Es iſt nützlich ſich zu erinnern, daß dieſen lockeren Genredarſtellungen die praxiteliſchen Götterbilder gleichzeitig ſind. Wie ein Kind aus dem Volke ſteht die göttliche Jägerin da, im hochgeſchürzten Kleid, und rüſtet ſich zum Jagdausflug, indem ſie mit einer überaus zierlichen Bewegung den Mantel über der Schulter knüpft (Artemis aus Gabii). Badenden Mädchen kann man in der griechiſchen Plaſtik ſchon gegen Ende des fünften Jahrhunderts begegnen, aber nun iſt es die Liebesgöttin ſelbſt, die in ſolcher Verfaſſung dem Publikum vor Augen geführt wird (Aphrodite von Knidos; auch das ſich ſchmückende Mädchen Fig. 50 ſtellt vermutlich die Göttin dar!). «Wo ſah Praxiteles mich nackt?» läßt ein Epigramm der Anthologie verwundert Aphrodite fragen, wie ſie ihr Abbild zu Geſicht bekommt; und in der Tat nimmt die Vermenſchlichung des Überirdiſchen hier Formen an, die ſelbſt bei der freien Geſinnung des Griechentums überraſchen. Darin ſoll kein Vorwurf liegen; mit Recht hat man betont, daß eine «hohe Reinheit von dieſem Muſterbilde nackter Frauenſchönheit jeden Gedanken an Vertraulichkeit entfernt» (Studniczka).

Was dieſen Bildwerken der praxiteliſchen Epoche, auch da wo ſich die göttliche Würde im rein Genremäßigen anſcheinend völlig aufgelöſt hat, ihren beſonderen Adel verleiht, iſt das mit Worten ſchwer zu ſchildernde Fluidum

einer leise verträumten Stimmung, das sie schmeichelnd umspielt. Am Hermes von Olympia ist schon öfters beanstandet worden, daß die Aufmerksamkeit des Gottes nicht so angelegentlich der Beschäftigung mit dem Kinde gelte, wie das Motiv es erwarten lassen müßte. Der Blick streift wie versonnen in die Weite, indes die Hand mechanisch die goldene Traube vor dem Kleinen dreht. Es ist wahr, in der hellenistischen Kunst geht es bei solchen Tändeleien viel lebendiger und bewegter zu, und wenn der alte Silen mit dem Dionysosknäblein scherzt, so ist er ganz anders bei der Sache. Allein es kennzeichnet gerade die Art dieser spätklassischen Kunst, daß sie den Ausdruck heiterer Ironie nur gedämpft und verschleiert hören mag, und oft hat es den Anschein, als erglänze das Auge im Anschauen einer anderen Welt. Ähnlich wäre das Bild der knidischen Aphrodite zu beurteilen: sie geht zum Bade, das Gewand läßt sie auf eine große Vase niedersinken, doch ihre Gedanken gleiten an den Dingen der Nähe vorbei. Eine seelische Weichheit, unendlich fein und zart, ist den Werken dieses empfindsamen Zeitalters eigen, und man kann ihren Stimmungsgehalt überhaupt nicht nüchtern ausschöpfen, sondern man müßte Dichter sein. Viel Schönes ist über den Ausdruck der Demeter von Knidos schon gesagt worden, allein letzten Endes versagt hier doch das Wort seinen Dienst. Im allgemeinen sind es sentimentale Regungen, für welche man sich jetzt besonders empfänglich zeigt; nicht im Heulen des Sturmes, sondern im sanften Säuseln und Wehen hört dieses Geschlecht die Stimme des Herrn. Aber es fehlt doch auch an leidenschaftlich bewegten Szenen nicht. Skopas vor allen beherrscht den dramatischen Stil mit vollendeter Meisterschaft; die Kriegerköpfe aus den tegeatischen Giebeln sind wie durchglüht von innerer Wärme. Allein der Schmerzensblick dieser tiefbeschatteten Augen hat etwas Wehleidiges, fast Ängstliches, die Lippen sind leise bebend geöffnet: ein Leiden voll werbender Sehnsucht, das um Hilfe oder um Mitleid fleht.

Es sind in Athen im vierten Jahrhundert nicht mehr Menschen gestorben als zu anderen Zeiten, und doch nehmen in den bildlichen Darstellungen Ausdruck und Gebärde der Trauer in einer Weise überhand, daß man die weiche Melancholie geradezu als einen bestimmenden Wesenszug dieser Periode bezeichnen muß. Mit dem rituellen Zeichen der Klage geben die Lekythenmaler sich nicht mehr zufrieden, die ganze Gestalt wird gleichsam von schluchzendem Weh bewegt. Ein Vorgang wie derjenige des Fig. 34 abgebildeten Vasengemäldes wäre nach dem Urteil der neuen Zeit noch zu äußerlich empfunden. Auf den stilistisch jüngsten Exemplaren dieser Gefäßgattung sitzt der Tote vor seinem Grabmal in der Haltung tiefster seelischer Gedrücktheit da; die langen Wimpern der Augen, die müde vor sich hin starren, sind so gezeichnet, als seien sie von Tränen schwer. In stummer Betrübnis umstehen die Überlebenden den ihrem Kreise entrissenen Freund.

Der Eintritt ins Jenseits hat schon früh jene feinsinnige symbolische Form erhalten (Empfang durch den Totenfährmann, Geleite des Seelenführers Hermes), aber die Schilderung ist zunächst von rein sachlicher Art, trägt bloß erzählenden Charakter, erst allmählich kommt das Gefühlsmoment zum Wort, und da nimmt nun auch die Grabmalkunst diese Motive auf (Monument der Myrrhine). Sogar das sepulkrale Beiwerk wird ins Elegische gestimmt; die Sirenen, welche den Grabstein umgeben oder als Akroter bekrönen, stimmen das Klagelied an, schlagen die Brüste, auf ihrem Menschenantlitz spiegeln sich Jammer und Leid. Weinende Mädchen in Sklavinnentracht kauern etwa zu Füßen des Denkmals. Dieses selbst mag das schlichte Beisammensein der Familienangehörigen zur Darstellung bringen, ohne jeden dramatischen Einschlag, oder eine genremäßig erdachte Szene — auch das reizvolle Thema des Hegesoreliefs kommt noch vor —, doch niemals ermangelt das Bild des leisen schmerzlichen Untertons. Es gibt Darstellungen, die eine ergreifende Sprache reden, wie jenes herrliche Grabmal vom Ilissos, wo ein gramgebeugter alter Mann von der Erscheinung des in prangender Jugendschönheit verstorbenen Sohnes sein Auge nicht abzuwenden vermag. Allein, wenn es sich dann herausstellt, daß diese Gruppe öfters wiederholt worden und ihres individuellen Gehalts verlustig gegangen ist, so muß schon diese Erkenntnis ernüchternd wirken. Und wer könnte es leugnen, daß die Eintönigkeit einer resignierten und rührseligen Stimmung auch die verständnisinnigste Teilnahme auf die Dauer stumpf werden läßt. Als einzelnes betrachtet, wird ein solches Grabrelief immer Eindruck machen; eine Übersicht über die Gesamtheit der erhaltenen Denkmäler erweckt notwendig die Vorstellung der Manier. Die matte Gebärde, der verschleierte Blick kehren gar so häufig wieder, der Körper gibt sich allzu willig der Wohltat der Erschlaffung hin. Vollends da, wo die Motive sich häufen, wird man der schwingenden Weichheit bald überdrüssig: in den trauernden Gestalten des sidonischen Klagefrauensarkophags finden wir den Schmerz in abgeklärter Vornehmheit verkörpert, aber durch die Vervielfältigung und Steigerung hat die Idee an Ausdruckskraft eher verloren als gewonnen.

Fast möchte die Frage berechtigt erscheinen, ob diese Zeit überhaupt noch starker Gefühlsäußerungen fähig sei. Sentimental ist sie, bleibt es in allen Lebenslagen, in Lust und Leid. Obwohl es an erotischen Szenen gewiß nicht fehlt, kommt es doch nie zum elementaren Ausbruch einer echten Liebesleidenschaft; alles Triebhafte ist geschwächt und gedämpft. Immer noch umschwärmen lüsterne Satyrn die Mänaden, doch ihre stürmische Gier hat sich ganz verloren und artet in losen Flirt, in ein possierliches spielerisches Getue aus. Wie Zeus als Schwan der Leda sich naht, hat die ältere Kunst unseres Wissens niemals dargestellt; die Vasenmalerei kennt diesen Stoff überhaupt nicht, erst die Plastik des vierten Jahrhunderts hat ihn aufgegriffen (statuarische

Gruppe, vermutlich von Timotheos, und Terrakotten); allein im Gegensatz zu Schöpfungen der jüngeren Antike, welche das Pikante des Vorwurfs sich nicht entgehen läßt, ist jede Andeutung des Geschlechtsaktes selbst hier unterblieben, das sinnliche Moment ist vollkommen ausgeschaltet. Was geschildert werden soll, ist bloß die schützende Aufnahme des verfolgten und verängstigten Tieres, und sein weiches Sichanschmiegen an den blühenden Mädchenkörper. Man vergleiche dagegen die harte Wucht und rücksichtslose Deutlichkeit des Archaismus in allem, was die geschlechtliche Vereinigung betrifft. Bei Liebesgruppen, wie sie jetzt häufig — in Relief und Malerei — den Schmuck prunkvoller Hochzeitsgefäße bilden, wird der Ton einer schmachtenden Sehnsucht angeschlagen; Miene und Haltung drücken nichts als Hingabe und gefühlvolle Zärtlichkeit aus. In vielen Fällen aber ist es ein rein passives Schwelgen im Zustande wonniger Verzückung; der Darstellung liegt kein bestimmter Vorgang zugrunde, es handelt sich um eine Stimmungsmalerei, welche das Ganze mit der weichen Atmosphäre von Glück und Wohlleben umhüllt. Es ist schon bezeichnend, daß der einzelne Eros oft nicht mehr genügen will: nach allen Seiten muß die Liebe flattern, die gesamte Umgebung hat an der aphrodisischen Seligkeit teil. Mehr und mehr verblaßt das Interesse an sachlicher Erzählung, dafür wird das Bild bis in den letzten Winkel von den lyrischen Schwingungen eines süßen Dämmerdaseins durchzittert. Die Gemälde der sog. Kertscher Vasen stehen völlig unter diesem Bann. Man sieht, es ist das Parisurteil gemeint, die Begegnung des Paris mit Helena, Herakles im Hesperidengarten, eine Versammlung der Olympier oder der eleusinischen Gottheiten, — allein die Personen sind so in ihre eigene Empfindungswelt versunken, daß die Vorstellung eines sinnvollen Zusammenhangs sich nicht ergeben will. Wenn oben von den formalen Kompositionen dieser Zeit gesagt worden ist, daß sie dem Künstler gleichsam unter den Händen zerfließen, so trifft das auch auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks zu: er lockert sich und löst sich auf, und nur noch im allgemeinen Umriß ist das Thema überhaupt zu fassen.

Und deshalb wird man sich auch nicht weiter wundern dürfen, wenn so manche Darstellungen dieser Kunst auf Fragen des Intellekts nur eine ausweichende oder doch unklare Antwort erteilen. Am Beispiel eines sonderbaren Vasengemäldes (Lekythos in Berlin) hat Ernst Curtius einmal gezeigt, «wie die Kunst des vierten Jahrhunderts im Ausdruck des Gemütslebens das Höchste erreicht, während sie sich den Formgesetzen der strengeren Kunst mehr und mehr entwindet und in das Maßlose ausschweift, Unvereinbares verbindet und wirkliche Vorgänge mit phantastischen Vorstellungen vermengt». Es ist dies, in einem Satze, das Ergebnis von Beobachtungen, wie wir sie hier anzustellen versucht haben.

Vierter Abschnitt.

Die hellenistische Kunst.

NOCH vor wenigen Menschenaltern würde kaum jemand darauf verfallen sein, die nachklassische Periode der griechischen Kunst als eine Zeit mit stark schöpferischen Anlagen zu verstehen, deren Entwicklung nicht nur ein Stück weiter, sondern auch aufwärts führt. Die Kunstwerke des Hellenismus sahen sich lange Zeit einem tiefeingewurzelten Mißtrauen, einem ausgesprochenen Widerwillen und starren Vorurteilen gegenüber. Man stellte mit Befremden fest, daß die Antike hier nicht allein die Liebe zur ruhigen Linie und zum schlichten Ton verloren hatte, sondern auch das Verständnis für die Schönheit der Ruhe überhaupt. Und man nahm das, was an deren Stelle getreten war, nicht für echt; die starke Gebärde, der erregte Ausdruck, die zuckende Heftigkeit erschienen einem Geschmack, der im Anschauen einfacher und maßvoller Verhältnisse geschult worden war, als ein krampfhafter Versuch, den Eindruck der Größe mit dem äußerlichsten Kraftaufwand hervorzurufen. Man sah den sicheren Aufbau eines harmonischen Formensystems ins Wanken geraten, die geschlossene Komposition der drohenden Auflösung ausgesetzt, die Klarheit von Umriß und Inhalt getrübt. Kurz, dieser als schwülstig empfundene Stil mußte das harte Urteil über sich ergehen lassen, er habe die Richtlinien der wahren und großen Kunst aus den Augen verloren und treibe in verblendeter Effekthascherei dem Verfall und der Entartung zu.

Die Gegenwart hat zum Problem des Hellenismus ein anderes Verhältnis gewonnen. Es liegt dies nicht bloß daran, daß wir die künstlerische Produktion und Produktivität dieser Zeit doch eben sehr viel besser kennen als frühere Generationen, deren Gesichtskreis noch nicht durch die Ergebnisse der Ausgrabungen im griechischen Osten erweitert war. Gewiß erscheint heute, dank dem bedeutenden Zuwachs an Originalen von seltener Frische und Güte der Arbeit, die Qualität der Kunstleistung in wesentlich günstigerem Licht. Wir sind nicht mehr auf die vielfach so fragwürdige Quelle später Kopien angewiesen; wir bekommen die Antwort auf unsere Fragen aus erster Hand. Und dann wird uns eine richtige Einschätzung der ganzen Epoche vor allem

dadurch erleichtert, daß ein Studium ihrer monumentalen Überreſte an Ort und Stelle uns in die Lage ſetzt, die Denkmäler in ihrer lokalen und kulturellen Bedingtheit zu erfaſſen: als Geſchöpfe, die einem beſtimmten Boden entſtiegen ſind und nur dort ihre ganze Wirkung tun. Erſt durch die Freilegung der helleniſtiſchen Städte und Heiligtümer in Kleinaſien iſt uns die Urſprünglichkeit und Selbſtändigkeit dieſer ſchaffensfrohen Kunſt zu vollem Bewußtſein gebracht worden. Ihrer gerechten Würdigung war dadurch ſo lange der Weg verſperrt, daß man ſie immer nur als überreife Frucht, als das ſpäte Ende einer erſchlaffenden Entwicklung verſtand. Und doch ſind es ganz neue Dinge, die ſie zu ſagen hat, und wo ſie mit dem Gut der Vergangenheit ſich auseinanderſetzt, geſchieht es im Gefühl eines kraftvollen eigenen Könnens. Der Hauptgrund aber, weshalb unſere Zeit dem bildneriſchen Wollen dieſer Epoche ein erhöhtes Verſtändnis entgegenbringt, iſt die wachſende Einſicht in ihre Weſensverwandtſchaft mit der neueren Kunſt. Das helleniſtiſche Zeitalter legt in der Tat eine Geſinnung und Abſichten an den Tag, die dem modernen Empfinden ſehr viel näher ſtehen als alles Klaſſiſche. Nur wird man das Erwachen dieſer Regungen nicht erſt da erblicken wollen, wo der Gegenſatz zu eben jenem «Klaſſiſchen» in greller Deutlichkeit und leidenſchaftlicher Steigerung ſich bemerkbar macht. Man verſuche das Phänomen mit der Wurzel auszuheben: nur ſo dürfte es als organiſches Gewächs in ſeinen Zuſammenhängen wirklich zu begreifen ſein.

Wir nehmen für unſere Darſtellung das Recht in Anſpruch, den Begriff des Hellenismus im weiteſten Sinne faſſen zu dürfen, indem wir darunter den ganzen Zeitraum von Alexander dem Großen bis Auguſtus verſtehen. Wir verſtoßen damit gegen die geläufige wiſſenſchaftliche Definition, welche die Regierungszeit Alexanders ſelbſt in dieſe Periode nicht mit einbezieht, und eine kurze Erklärung erſcheint daher geboten. Es liegt uns fern, den Einfluß der geſchichtlichen Ereigniſſe auf die Entfaltung des griechiſchen Kunſtlebens in den letzten Jahrhunderten vor Chriſti Geburt in Abrede zu ſtellen oder zu unterſchätzen. Die Gründung neuer Reiche im Oſten der helleniſchen Welt, die dadurch hervorgerufene örtliche Verſchiebung der politiſchen und kulturellen Machtverhältniſſe, die unmittelbare Auseinanderſetzung mit dem Orient und das laute Sichvordrängen ungriechiſcher Elemente, das alles hat natürlich auf das Verhalten der bildenden Künſte in erheblichem Maße eingewirkt. Die Zentren der neuen Staatenkörper in Kleinaſien, Syrien und Ägypten ſind zugleich Sammelpunkte für künſtleriſche Beſtrebungen von zum Teil ſtark betonter lokaler Sonderart; es bilden ſich eigentliche «Schulen» heraus, von denen jede ihre eigenen Wege gehen will. Indeſſen, von der Warte einer allgemeinen ſtilgeſchichtlichen Betrachtung aus geſehen, verlieren dieſe unterſcheidenden Merkmale an Bedeutung, und ihre Analyſe muß als eine Aufgabe zweiter Ordnung erſcheinen. Je weiter man den Abſtand nimmt, um ſo mehr verwiſchen

ſich die Grenzen; allem Reichtum individueller Ausdrucksformen zum Trotz wird die Vorſtellung einer großen Einheit ſich behaupten. Politiſche Umwälzungen von epochemachender Wichtigkeit, wie die Auflöſung der makedoniſchen Weltherrſchaft und die endgültige Bildung der Diadochendynaſtien, haben gleichartige revolutionäre Bewegungen auf dem Gebiete der künſtleriſchen Schaffens nicht zur Seite, und die Wende vom vierten zum dritten Jahrhundert bedeutet daher keinen bemerkenswerten Einſchnitt im Werdegang der griechiſchen Kunſt. Setzt man an dieſer Stelle ein, ſo haben wir das Gefühl, ſchon mitten im vollen Strom zu treiben; er führt uns an Bildern von größter Mannigfaltigkeit vorüber, die ſich in raſchem Wechſel ablöſen, jede neue Kurve eröffnet Ausblicke nach einer neuen Richtung hin: und doch iſt es noch immer die gleiche Bahn, in der wir uns vorwärts bewegen.

Der Beginn der neuen Stilentwicklung fällt in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Wir laſſen zunächſt die Frage unberührt, inwieweit die Erregungen der Alexanderzeit dazu beigetragen haben mochten, im Bereich des bildneriſchen Schaffens ſchlummernde Energien zu wecken. Jedenfalls iſt es unverkennbar, daß die Auffriſchung des geſamten Kunſtlebens mit jener gewaltſamen Umorientierung aller äußeren Verhältniſſe zeitlich zuſammengeht. Und gerade den beiden Männern, die am Hof des großen Makedonen ſich beſonderer Gunſt erfreuen, kommt bei der Aufſtellung des neuen Kunſtprogramms — von einem ſolchen darf hier in der Tat geſprochen werden — die eigentlich führende Rolle zu. Lyſipp hat der Plaſtik ganz neuen Impuls gegeben; er iſt es, der mit der Überlieferung in entſcheidenden Fragen bricht. Der Apoxyomenos iſt das erſte Bild eines modernen Menſchen; ſein Anblick muß auch auf den Beſchauer, dem das Verſtändnis vergangener Kunſtformen ſich noch nicht erſchloſſen hat, mit der ſchlagenden Kraft unmittelbaren Erlebens wirken. Obwohl es ſich, nach Gegenſtand und äußerer Aufmachung, um einen ſtatuariſchen Typus handelt, der auf eine jahrhundertelange ununterbrochene Entwicklung zurückzublicken hat, genügt ein flüchtiger Vergleich mit irgend einer älteren Löſung der Aufgabe, um den gewaltigen Abſtand zu erkennen, der dieſe Leiſtung von allen vorangegangenen Verſuchen plaſtiſchen Geſtaltens trennt. Manchem mag es erſt hier bewußt werden, weshalb die Bilderwelt des klaſſiſchen Griechentums trotz allen Zaubers ihrer harmoniſchen Schönheit dem Schauen und Empfinden unſerer Zeit ſo fern und ſchwer zu faſſen iſt; noch das fünfte Jahrhundert zieht ſeine Säfte aus einem anderen Boden, und «ſein Geiſt iſt doch nie unſer Geiſt» (J. Burckhardt). Wir ſind, dank einem einwandfreien Kopienvorrat, über den perſönlichen Stil des Sikyoniers und über ſeinen Anteil am Ausbau der Kunſtmittel ganz gut unterrichtet; allein auch wenn die Denkmäler uns im Stiche ließen, ſo müßten uns ſchon die erhaltenen Urteile der antiken Kunſtliteratur und die eigenen Ausſprüche des Lyſipp, ſoweit ſie in jenen

verwertet ſind, die geſchichtliche Miſſion des Mannes erraten laſſen. Was hier dem Künſtler in den Mund gelegt wird — und nach der Art unſerer Quellen iſt an der Echtheit zu zweifeln kaum erlaubt —, das klingt wie ein entſchiedener Proteſt gegen jede konventionelle Ausdrucksweiſe, als das Bekenntnis zu einer neuen Art des Sehens und zum Recht auf volle Unabhängigkeit. Gebürtig aus einer Stadt, deren weitberühmte Bildhauerſchule durch Generationen den feſten Beſtand bewährter Lehren beharrlich pflegt und weitererbt, im Gehege ſtrenger künſtleriſcher Zucht und überlieferter Anſchauungen aufgewachſen, reißt er kühn ſich los und ſucht die Menſchen darzuſtellen «wie ſie ihm erſcheinen»: im bewußten Gegenſatz zu den bisher gültigen Begriffen einer regelrechten Konſtruktion. Und wohl dieſelbe Stellung nimmt in der Geſchichte der griechiſchen Malerei der Zeitgenoſſe des Lyſipp und ſein Kollege am makedoniſchen Hof, Apelles ein. Wir werden im nachſtehenden zu zeigen haben, wie gerade in den Tagen von Alexanders Herrſchaft auch auf dem Gebiet der Flächenkunſt die grundſätzliche Abkehr von den klaſſiſchen Regeln ſich vollzieht.

Von da ab bleiben Macht und Geltung der neuen Errungenſchaften während einer Dauer von nahezu dreihundert Jahren in ihren Grundfeſten unerſchüttert, nur zu immer größerem und mannigfaltigerem Reichtum entwickelt ſich das Geſamtbild des künſtleriſchen Schaffens. Den Abſchluß der Periode bezeichnen die letzten Jahrzehnte der römiſchen Republik. Es mag ſein, daß wir in dieſem Ende das Ergebnis eines natürlichen Zerſetzungsprozeſſes vor uns haben. Die ſpieleriſche Leichtfertigkeit, in welche die Bewegung ſchließlich ausartet, entſpricht in ihrer Bedeutung jenem launiſchen Manierismus, der uns noch am Ausgang jeder großen Stilepoche des Griechentums entgegengetreten iſt. Die helleniſtiſche Kunſt iſt von ſelber eingegangen; ihre Zeit war gekommen, ihr Schatz an Lebenskraft hatte ſich erſchöpft. Allein auf den Betrachter wirkt die ſelbſtſichere und herriſche Art, mit der dann zu Beginn des römiſchen Kaiſerreiches der Klaſſizismus der Welt ſeinen Willen verkündet und ſeinen neuen Ideen Geſtalt verleiht, in der Tat mit der Wucht eines planmäßig herbeigeführten Umſturzes, als eine plötzliche und gewaltſame Reaktion. Es gibt in der antiken Kunſtgeſchichte nur ganz wenige Einſchnitte von ſolcher Schärfe, wie dieſen ſcheinbar ganz unvermittelten Übergang zum auguſteiſchen «Empire». Im geſamten Verlauf der helleniſtiſchen Periode ſind Anzeichen einer Sinnesänderung von ähnlicher Schroffheit nirgends zu verſpüren; und obwohl die Entwicklung niemals ausſetzt und in den drei Jahrhunderten die Züge ſich ſehr ſtark verwandeln, geht doch an keiner Stelle der Zuſammenhang verloren. Es iſt nicht leicht, die vielfältigen Beſtrebungen des Hellenismus unter einem Sammelbegriff zu ordnen, mit einem Schlagwort iſt es nicht getan; allein der Stil der erregten Formen, der trotz aller Gradunterſchiede den künſtleriſchen Ausdruck dieſer ganzen Zeit beſtimmt,

bedeutet den empfindlichsten Gegensatz zum Formenideal der vorangegangenen klassischen sowohl als der nachfolgenden klassizistischen Richtung. Mit einem stürmischen Aufwallen setzt die Epoche ein, und auch ihr Ende ließe sich anschaulich machen durch ein Bild: diese Kunst gleicht dem Kerzengeflacker eines festlich erhellten Saales, dessen Lichter in der Zugluft ungeberdig tänzeln, und dann, wenn die Fenster geschlossen werden und die Unrast sich legt, wieder still und ruhig brennen und aufrecht und gerade stehen.

I. Neue Ziele.

Jede Zeit hat ihr eigenes Tempo des künstlerischen Schaffens. Der archaische Stil geht langsam und bedächtig vor, er überstürzt sich niemals, und man sieht es schon seinen sauber geschälten Skulpturen, den oft so unendlich sorgfältig gemalten Vasenbildern an, daß diese peinliche und korrekte Art die seinem Wesen gemäße Ausdrucksweise ist. Vom Hellenismus gilt das gerade Gegenteil. Seine Striche haben einen entschlossenen Zug, und eine impressionistische Maltechnik, wie sie sich hier allmählich herausbildet, wo die Farben in Flecken und Tupfen treffsicher auf die Fläche geworfen werden, ist immer ein Zeichen von *Wagemut*. Auch an Werken der Plastik lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. An manchen Köpfen fällt eine ungleiche Ausführung auf, eine Asymmetrie der Gesichtshälften, und es wäre ganz zwecklos, dahinter feinere ästhetische Absicht zu suchen. Man darf diese Köpfe nicht am Maßstab klassischer Proportionierung messen, man soll sie überhaupt nicht messen, denn sie sind nicht mehr konstruiert, sondern entworfen, und die Unmittelbarkeit ihrer Entstehung macht Vorzug und Schwäche der Formengebung aus. Das sind nun Momente, die bis zu einem gewissen Grad für die Kunst dieser Zeit überhaupt bezeichnend sind: die *rasche Auffassung* und eine frische *Energie* in Anlage und Durchführung der bildnerischen Arbeit. Es versteht sich von selbst, daß die Art der Aufträge zur schleunigen und unbedenklichen Produktion geradezu zwingen mußte. Die Bauleidenschaft zu Anfang der Periode kennt keine Grenzen. Alexander soll siebzig neue Städte gegründet haben, und immer ist die Stadt ein Werk aus einem Guß. Skulptur und Malerei haben mit dieser hastigen Gangart Schritt zu halten, und das gesamte Kunstleben erscheint wie von einer nervösen Ungeduld ergriffen. Die Vorliebe für Ephemerbauten größten Stils, die seit dem Bekanntwerden mit orientalischer Prunksucht üppig aufblüht, hat nicht nur die Vergeudung kostbaren Materials, sondern einen unerhörten Verbrauch künstlerischer Kräfte zur Folge; denn diese phantastischen, mit erlesenster Pracht aufgeputzten Luxusdenkmäler sind nur für den Augenblick geschaffen, und die Bezeichnung «Denkmal» ist daher eigentlich nicht am Platz. Die Phantasie des griechischen Künstlers sieht sich

hier mit einem Male vor ganz neue und ungewohnte Aufgaben geſtellt und zu einer geſteigerten Tätigkeit angehalten, die einzig auf die Gegenwart zu wirken ſucht und alles auf den jähen Effekt berechnet.

Das lebhafte Intereſſe ſodann, das dieſe Kunſt der Wirklichkeit entgegenbringt, mag wohl manchen an den Naturſinn der kretiſch-mykeniſchen Zeit erinnern. Nur daß jener der naiven Neugier des Kindes zu vergleichen iſt, die nach dem erſten ſtaunenden Betaſten bald erlahmt, während der Hellenismus der Fülle der Geſichte durchaus kritiſch prüfend gegenüberſteht, mit dem zergliedernden Blick des Forſchers, der in zäher Ausdauer den Dingen auf den Grund zu gehen ſucht. Es iſt das Zeitalter der empiriſchen Wiſſenſchaft, an deren Arbeit ſelbſt fürſtliche Dilettanten ſich mit Ernſt beteiligen, und das ſtreng ſachliche Studium der Natur und aller ihrer Erſcheinungsformen beſtimmt nun auch die Haltung der bildenden Kunſt. Hier zeigt ſie ihre Gewiſſenhaftigkeit, die ſie in anderen Dingen vermiſſen läßt. Mit der Unbefangenheit des Betrachters iſt nicht mehr zu rechnen; das Publikum will überzeugt ſein, es glaubt nur, was ihm bewieſen wird. Daher dieſes oft nüchterne und pedantiſche Ausbreiten von Kenntniſſen, das auffällige Verweilen bei Erfahrungstatſachen, die unbedingte Ehrlichkeit in der Schilderung von Zuſtänden und Vorgängen aus dem ganzen Bereich der ſichtbaren Welt. Es iſt keine Frage, daß die Kunſt auf dieſem Wege ſtellenweiſe in Niederungen hinabgezogen worden iſt, vor welchen ſie ſich bisher gefliſſentlich zu hüten gewußt hatte. Allein andererſeits hat ſie ſich auch durch ihre unabläſſige Fühlung mit der Wirklichkeit eine Schärfe der Beobachtungsgabe erworben, wie ſie früheren Zeiten niemals eigen war. Wo dieſe mit typiſchen und allgemeinen Wendungen ſich begnügten, wird jetzt auf eine erſchöpfende Behandlung des Sonderfalles gedrungen. Man hat ſein Auge ausgebildet zu einem Inſtrument von unbedingter Sicherheit, das nie verſagt, und die Freude am Entdecken erfüllt dieſe Kunſt ſo ſehr, daß ſie ein Müdewerden gar nicht zu kennen ſcheint. Das Individuelle hat eine bisher unerreichte Geltung erlangt, und nirgends zeigt ſich das deutlicher als im Porträt: jeder Kopf beſitzt ſeinen beſtimmten Ausdruckswert. Es iſt gar nicht ſchwer, eine lange Reihe helleniſtiſcher Bildniſſe ſich ſo dem Gedächtnis einzuprägen, daß ihre Züge nicht durcheinander geraten, weil die geringfügigſte Einzelheit in der klar erſchauten Eigenart des Dargeſtellten verfeſtigt iſt.

Die Frage, ob etwas «ſchön» ſei — im Sinne des Vollkommenen und Fehlerfreien, wie es der klaſſiſche Geſchmack verlangt —, gibt es für die Kunſt des Hellenismus nicht. Sie hält die Fackel der Wahrheit in der Hand, und alles, was in ihrem Glanz erſtrahlt, verdient es auch geſehen zu werden. Und deshalb will ſie von dem Vorurteil nichts wiſſen, daß nur die Wohlgeſtalt der künſtleriſchen Wiedergabe würdig ſei; ſie öffnet auch dem Siechen und Bettler ihre Pforten, und nun zieht das Leben, wie es wirklich iſt, mit

seinem Schimmer und mit seinen Schatten, mit Blütenduft und herbem Erdgeruch in die so lange Zeit dem Kult des Reinen und Schönen allein geweihten Räume ein.

1. Macht und Reichtum.

Einen Wesenszug des neuen Zeitalters wird man in einer allgemeinen Unzufriedenheit mit dem Bestand und Gebrauch der bisherigen Kunstmittel sehen müssen. Die Welt ist anspruchsvoller geworden; sie fordert stärkere Reizungen, energischere Ausnutzung des verfügbaren Raumes oder Bildstoffs, gewaltigere Massen, bedeutendere Maße, mit einem Wort: mehr.

Der wachsenden Schaulust wird zunächst dadurch Rechnung getragen, daß man den Dingen eine größere Ausdehnung erlaubt, nach jeder Richtung hin; Bildwerke und Bauten nehmen gern kolossale Dimensionen an. Die eherne Riesenfigur des Sonnengottes, die der Lysippschüler Chares für den Hafen von Rhodos schuf, ist ein sprechender Beleg für diesen Willen zur Macht. Was die Architektur betrifft, so wird der Blick nun in Höhen geleitet, nach denen er früher sich niemals verstiegen. So wahr es im allgemeinen ist, daß die Antike den Hochdrang nicht kennt, wie er besonders in der Gotik beinah zur krankhaften Sehnsucht wird: hier haben wir immerhin einen Ansatz dazu. Der unter den ersten Ptolemäern erbaute Pharos von Alexandrien, den das Altertum zu den sieben Weltwundern rechnet, bringt in das Bild der hellenischen Baukunst einen durchaus neuen Zug. Anderen Zeiten und Völkern ist der Turm das Sinnbild der Erhabenheit; dem Griechentum dagegen liegt der Gedanke fern, und einzig in dieser Periode, wo sich der Sinn für das Monumentale mit barocker Phantastik vermählt, schießt jäh und kühn die Vertikale empor. Auch ein Ephemerbau wie das Prunkzelt des zweiten Ptolemäos will durch die ungewöhnliche Höhe seiner Deckenstützen wirken. Sie sind sehr dünn, als überschlanke Palmstämme und Thyrsosstäbe gestaltet; und dies betonte Mißverhältnis von Säulenhöhe und Durchmesser spielt eine immer bedeutendere Rolle, vor allem in der pompejanischen Wanddekoration, wo die eleganten Streben Proportionen bekommen, welche die ältere Zeit ohne Zweifel als widernatürlich und widerlich empfunden haben würde. Desgleichen geht die Breitenentwicklung ins Ungemessene. Da schweift nun das Auge an langgestreckten Fassaden hin, an Säulenhallen, die kein Ende finden wollen, an Treppenstufen von gigantischem Format; als Beispiel für letzteres diene der pergamenische Zeusaltar oder die sehr verwandte Frontbildung des Athenaheiligtums von Lindos. Vor allem aber wird mit Macht in die Tiefe gegriffen. Gewaltige Perspektiven eröffnen sich; Plätze von riesenhaften Dimensionen dehnen im Weichbild der Städte sich aus,

mit den impoſanteſten Architekturdenkmälern im Hintergrund. Das Verlangen nach Weiträumigkeit und Fernwirkung beſtimmt auch die Konſtruktion der Gebäude ſelbſt. Nicht nur daß die Spannweite eines Saales bedeutend vergrößert wird und die Rückwand immer mehr nach hinten ſich verzieht: es wird alles aufgeboten, um die tatſächlichen Größenverhältniſſe durch künſtliche Mittel zu überbieten. Iſt die tiefe Säulenhalle an ſich ſchon bezeichnend für die raumerweiternden Tendenzen des Hellenismus, ſo gilt das noch in beſonderem Grade vom Pſeudodipteros (z. B. Artemiſion zu Magneſia a. M.), wo die Grundrißmaße einer doppelten Säulenſtellung entſprechen würden, die innere Reihe aber fehlt; man will die Wand im Schatten verſchwinden laſſen und treibt ſie fürs Auge zurück.

Wir haben mit dieſem Hinweis nur eben andeutend eine Sache berührt, die als ein weſentliches Merkmal des helleniſtiſchen Kunſtwollens zu betrachten iſt. Denn dieſer Zug ins Große beherrſcht nun auch alle Bildkompoſition. Man muß von einer «maniera grande» ſprechen, wenn man ſieht, wie die Darſtellung ſich immer mächtigere Flächen erobert. Auf den großen Prachtvaſen Unteritaliens türmt ſich die Szene in mehreren Reihen übereinander zu einem ſtattlichen Hochbild auf. Andererſeits erfreut ſich das Breitformat einer ausgeſprochenen Vorliebe; doch iſt es dann weniger das wirkliche Längenmaß, welches die Vorſtellung der horizontalen Ausdehnung beſtimmt, als die Wucht, mit der, in einem Schuß, der Einſchlag von einem Bildrand zum anderen geworfen wird. Man prüfe daraufhin die umfangreichſten Kampfbilder aus dem Beginn der Periode, die Alexanderſchlacht, die Langſeite des großen ſidoniſchen Sarkophags: wie hier Figuren und Gruppen ſich verketten zum einheitlich geſchauten Maſſengewühl, das ein einziger Strom der Erregung durchzittert. Weit Großartigeres noch leiſtet in dieſer Hinſicht dann der Gigantenfries des pergameniſchen Altars; hier wird das Kampfgewoge als zäh verdichtetes Band rings um den ganzen Baukörper geſchlungen. Die wichtigſte Errungenſchaft aber ſtellt doch die Erſchließung der Bildtiefe dar. Von der kühnen Proſpekt- und Landſchaftsmalerei der Spätzeit nicht zu reden, die keine Raumſchranken mehr kennen will und das Grenzenloſe ſchildern möchte: ſchon die Alexanderſchlacht täuſcht, gerade weil der Augenpunkt tief gewählt iſt, dem Beſchauer eine ungeheure Weite vor. Und es iſt auch hier wieder dieſe Sehnſucht nach dem Koloſſalen, was die Künſtlerhand ſo verwegen in die Ferne langen läßt.

Die Bewunderung der Größe geht nun Hand in Hand mit einer lebhaften Freude an der Vielheit und Maſſenhaftigkeit. Es iſt als wage es das einzelne Element gar nicht mehr, allein und ohne Begleitung ſich zu zeigen. Daß da, wo es wirklich auf die Menge ankommt, wie im Schlachtenbild, die Figurenzahl immer gewaltiger anwachſen muß, iſt ſelbſtverſtändlich, aber wir beobachten dieſe Steigerung und Vervielfachung jetzt überall. In den

Bildern des pergameniſchen Telephosfrieſes hat oft jede Hauptperſon eine Anzahl von Statiſten hinter ſich; ſie müſſen ſo zuſammenrücken, daß ſtets ein ganzes Figurenbündel entſteht. Der derart beſchwerte Bildſtoff erhält dann ſein notwendiges Gegengewicht in einer verſtärkten Umrahmung: ein einziges Glied genügt nicht mehr, die Motive werden verdoppelt oder verdreifacht. Bereits in der Vaſenmalerei der Alexanderzeit begegnen wir einer auffälligen Vorliebe für Häufung der Ornamentſtreifen, indem etwa Eierſtäbe verſchiedener Höhe und Form aufeinander folgen — ein ſchon ganz barocker Zug. Die Architektur vermehrt ihre Geſims- und Sockelprofile, die Ringe der Säulenplinthen. Im Widerſpruch zu allem Herkommen wird der didymäiſche Tempel auf einen Unterbau von ſieben (ſtatt bloß drei) Stufen geſtellt. Auch die Mehrſtöckigkeit der Bauten iſt aus dieſem Hang zur Steigerung zu erklären. Im frühen dritten Jahrhundert kommen die zweigeſchoſſigen Säulenhallen und Rundbauten auf, und die geſchloſſene Faſſade markiert in ihrer Gliederung gern den Etagentyp (z. B. Rathaus von Milet). Endlich iſt an die Vermannigfaltigung der Grundrißformen zu erinnern, wie ſie im mehrſchiffigen Hallenbau vorliegt; auch hierfür iſt das Didymaion ein Muſterbeiſpiel, mit ſeinem doppelten Säulenumgang und der dreifachen Reihe im Pronaos, welche den Kern des Rieſentempels hinter einem ganzen Wald geriefelter Stämme verbergen. Es iſt keine Frage, daß dem Beſchauer das Erfaſſen des Bildes durch all dieſe Komplikationen außerordentlich erſchwert wird, allein Klarheit und Überſichtlichkeit ſind auch nicht die Dinge, nach denen man jetzt Verlangen trägt. Im Gegenteil, wo immer es angeht, wälzt man der ſichtenden Analyſe Steine in den Weg. Als ſchön wird das Überquellende empfunden, die wuchernde Menge, alles was nicht einfach iſt. Das Stilleben bedeutet eine Errungenſchaft des Hellenismus, auf welche dieſe Kunſt beſonders ſtolz zu ſein ſcheint, und je mehr Dinge ſich zuſammendrängen, um ſo reizvoller der Anblick. Der möglichſt wirre Haufen von Waffen und Trophäen iſt ein beliebter Reliefſchmuck offizieller Bauten. Die Gemälde werden nicht nur mit figürlicher Staffage vollgepfropft, auch den Boden ſehen wir überſät mit Gegenſtänden, und oft iſt der Rahmen bis zum Berſten gefüllt und vermag den Inhalt kaum zu faſſen.

Ein drittes Moment: Vielſeitigkeit und Mannigfaltigkeit; zum Vielen kommt das Vielerlei. Man dringt auf häufigen Wechſel der Formen, und in der Architektur führen dieſe Tendenzen immer mehr zu einer Stilmiſchung, welche die verſchiedenſten Elemente zu einem Geſamtbild von üppigſtem Reichtum verſchweißt. Das Nebeneinander doriſcher und ioniſcher Stilformen am gleichen Bau finden wir vereinzelt zwar ſchon im fünften Jahrhundert, und zu Beginn des vierten nimmt der Athenatempel in Tegea noch den korinthiſchen Säulentypus hinzu. Doch kommt es hier nicht eigentlich zu einer organiſchen Verſchmelzung, denn die verſchiedenartigen Glieder bleiben

ſich immerhin räumlich getrennt, und man kann höchſtens von einer Zuſammen=ſetzung des Baukörpers aus mehreren Raumteilen verſchiedenen Urſprungs reden: die doriſche Säulenhalle umſchließt einen Innenraum mit andersgearteter Struktur. Der Hellenismus dagegen verwiſcht gefliſſentlich die Grenzen und ſtellt die Typen in einer Weiſe durcheinander, daß dem Auge eine reinliche Sonderung der Teile nicht mehr möglich iſt; es wird gezwungen die wirre Symphonie der vielen Einzelheiten als ein geſchloſſenes Ganzes hinzunehmen. Auch wenn doriſche und ioniſche Säulenreihen nach Stockwerken geſchieden ſind, ſo ſtehen ſie doch als gleichwertige Glieder in derſelben Front. Und bei genauerem Zuſehen wird man die Entdeckung machen, daß auch hier die Syſteme unbedenklich die Hände verſchlingen. Das zweite Geſchoß der großen Halle im Athenaheiligtum zu Pergamon hat Säulen und Epiſtyl ioniſcher Ordnung, darauf folgt ein doriſcher Triglyphenfries, den wieder eine ioniſche Zahnſchnittleiſte bekrönt. In anderen Fällen tragen doriſche Säulen ein echt ioniſches Gebälk. Die ſtrengen Stilgeſetze der klaſſiſchen Baukunſt haben ihre Macht verloren. Selbſt *die Säule als ſolche fühlt ſich an keine feſte Norm mehr gebunden.* Niemand ſcheint jetzt Anſtoß daran zu nehmen, wenn der doriſche Schaft nach ioniſchem Muſter kanneliert oder wenn ihm eine geſchweifte Baſis untergeſchoben wird, obſchon eine ſolche Verquickung von Dingen, die ſich von Haus aus fremd und ihrem Weſen nach unver=einbar ſind, allem Herkommen ins Geſicht ſchlägt. Und ſie müßte auch optiſch unerträglich ſein, wenn nicht das einzelne Syſtem zugunſten einer ein=heitlichen Wirkung auf beſtimmte Züge ſeiner Eigenart verzichten würde. Die ſtarre Härte des doriſchen Stils, ſeine kraftvoll primitive Derbheit wird preisgegeben, der Umriß des Kapitells gerät in Schwingung und manchmal nähert ſich ſeine Form dem weichen Polſtertorus des ioniſchen Säulenkopfes. Überall niſten in Ecken und Fugen des ehemals kahlen Gebälkes die zier=lichen Schmuckmotive jüngerer Stilarten ſich ein, Perlſchnüre, Eierſtäbe, Ranken und Blätter. Natürlich wird es gern geſehen, wenn im Rahmen einer längeren Säulenreihe die Verzierung der einzelnen Glieder wechſelt: an der Haupt=faſſade des didymäiſchen Tempels iſt keine Baſis der anderen gleich, vielmehr bedeutet hier jedes einzelne Poſtament eine ganz eigenartige Löſung; figürliche, pflanzliche und geometriſch=lineare Muſter löſen einander ab.

In *Plaſtik und Malerei* entſpricht dieſem Streben nach polyphoner Wir=kung eine überaus lebhafte *Abwandlung der Typen.* Schon die figuren=reichen Kampf= und Jagdſzenen des ausgehenden vierten Jahrhunderts miſchen die Wirklichkeit der Gegenwart mit Geſtalten eines imaginären Daſeins. Am Alexanderſarkophag muß ſich der phantaſtiſche Aufputz des Königs, die «heroiſche» Nacktheit einzelner Griechen mit dem ſtreng realiſtiſch geſchilderten Koſtüm der Orientalen und der zeitgenöſſiſchen Makedonenuniform vertragen. Je tiefer man vordringt in das Dickicht der helleniſtiſchen Kunſtwelt, um ſo

unruhiger und bunter wird das Bild, bis wir dann, im zweiten Jahrhundert v. Chr., an einer Stelle angelangt sind, wo alle Register gezogen werden und ein Stimmengewirr von überwältigender Fülle auf uns einbraust. Der Sockelfries des pergamenischen Altars schildert die Schlacht zwischen Göttern und Giganten auf denkbar breitester Grundlage und mit einer so großen Figurenzahl, wie das bisher noch niemals versucht worden war. Und freilich war es ein Wagnis kühnster Art: galt es doch das Auge des Beschauers, ohne es ermüden zu lassen, an einer endlos scheinenden Kette von Kampfgruppen entlang zu führen. Die schwierige Aufgabe ist mit einer sicheren Meisterschaft gelöst worden, und vielleicht gibt es überhaupt kein zweites Beispiel für einen so mühelos quellenden Reichtum von Nuancen, jedenfalls keines in der griechischen Kunst. Gewiß hatten schon frühere Bearbeitungen des Stoffes Wert auf möglichste Abwechslung der Typen gelegt, aber auf dem dort eingeschlagenen Weg wäre ein derart raffiniert abgestuftes Gesamtbild, wie es hier geboten wird, niemals zu erreichen gewesen. Es bleibt nicht bloß bei der Teilung des Gigantenheeres in halbtierische Mischgestalten und rein menschliche Figuren, wobei wieder zwischen nackten, teilweise und voll bewaffneten Kriegern, bärtigen und jugendlichen geschieden wird, zwischen abschreckender Häßlichkeit und strahlender Männerschönheit: ein grundsätzlich Neues bedeutet vielmehr das eigenmächtige Vorgehen einer hemmungslosen Schöpferlaune. Der schlangenbeinige Dämon ist zwar keine Erfindung der Pergamener, aber nun wird das phantastische Gebilde zum Ausgangspunkt genommen für Kombinationen verwegenster Art, und wir sehen den Menschenleib nicht nur mit Drachengewürm, sondern mit der viehischen Kraftnatur eines Stieres oder eines Löwen verwachsen. Seeungetüme von seltener Phantastik tauchen aus der Flut, und in den Lüften schwirrt es von Flügeln, deren Vogelgefieder durchsetzt ist mit bizarr geformten Fischflossen und spitzen Stacheln. Diesem schillernden Reichtum hält nun aber eine ebenso reich differenzierte Schar göttlicher Streiter die Wage. Es geschieht jetzt zum erstenmal und ist ein Beweis für ein bewußt eklektisches Verfahren, daß Typen der älteren klassischen Kunst, wie die Figuren von Athena, Artemis, Apollon und Zeus, mit solchen von allermodernster Prägung wechseln. Die Neigung zum Individualisieren geht hier schon sehr weit; es gibt Fälle, wo man sich fragen muß, ob nicht geradezu Porträtähnlichkeit mit den berühmtesten Zeitgenossen angestrebt sei: die Gesichtszüge des Helios z. B. erinnern wohl nicht zufällig an die Münzbildnisse der pergamenischen Dynastie. Wie außerordentlich lebhaft das Bedürfnis nach fortwährender Veränderung ist, lehrt die Dreigestalt der Hekate, deren Köpfe nach Haartracht und Schmuck unter sich völlig verschieden sind (der mittlere ist behelmt, die beiden anderen nicht): etwas wofür man im Bildervorrat früherer Stilstufen vergebens nach einem Beispiel suchen dürfte.

Immerhin, das sind Unterschiede und Gegensätze äußerlicher, materieller Art. Es ist selbstverständlich, daß der Hellenismus an Stofflichem sehr viel mehr zu bieten hat als jede ältere Periode, allein die wahre Vielseitigkeit und schöpferische Begabung dieser Kunst zeigt sich in anderen Dingen. Wird sie vor die Aufgabe gestellt, eine größere Anzahl im wesentlichen gleichartiger Elemente — nehmen wir an: den Schwesternchor der neun Musen — nach Möglichkeit zu variieren, so genügt ihr ein einfaches Spiel mit Nuancen nicht. Solches war von jeher üblich gewesen. Die praxitelischen Basisreliefs aus Mantinea enthalten bereits eine beträchtliche Abstufung der Stellungs- und Gewandmotive: und doch ist es ein beschränkter Vorrat noch, sämtliche Figuren sind dem Beschauer zugewendet, und immer wieder schleichen sich in Haltung und Draperie dieselben schematischen Wendungen ein. Die neue Kunst dagegen verwirft grundsätzlich die harmonische Aufreihung, sie verlangt nach der kraftvollen Dissonanz. Nichts bringt das so deutlich zum Ausdruck wie das unter dem Namen «Apotheose Homers» bekannte Relief im Britischen Museum. Es ist gewiß kein Meisterwerk, zudem eine ziemlich späte Arbeit, und verdient die bewundernde Anerkennung nicht, die seinen künstlerischen Qualitäten lange Zeit gezollt worden ist. Indessen, seine kunstgeschichtliche Bedeutung wird nach wie vor unbestritten bleiben, denn von den neun hier dargestellten Musen sind zum mindesten vier hellenistischen Musenstatuen nachgebildet, von deren Berühmtheit noch verschiedene rundplastische Wiederholungen Zeugnis ablegen. Sie sind stilistisch einander so nahe verwandt, daß der Gedanke an gemeinsamen Ursprung nicht von der Hand zu weisen ist: wir gewinnen damit eine Statuenreihe vermutlich des zweiten Jahrhunderts v. Chr. Aber auch die übrigen Figuren sind nicht Eigentum dieses Archelaos aus Priene, der als Verfertiger des Reliefs zeichnet, sondern dem Typenschatz des Hellenismus entnommen. Nun mag das Disharmonische der Gruppierung zum guten Teil der unbedenklich stückenden Methode des Reliefbildners und mangelndem Feingefühl zur Last zu legen sein — aber auch ein schlechter Künstler der älteren Zeit hätte nicht so komponiert. Was der Meister der Basis zu Mantinea mit Fleiß zu vermeiden versuchte, indem er stehenden und sitzenden Personen nahezu dieselbe Scheitelhöhe gab, wird hier bewußt und aufdringlich dem Auge geboten: ein jähes Emporschnellen und Niederstürzen des Konturs, dank der beträchtlichen, stark betonten Höhenunterschiede und ihres hastigen Wechsels. Motive von schärfster Gegensätzlichkeit werden durcheinander geschüttelt, lässige Ruhe antwortet erregtestem Tun. Immer neue Kopfwendungen und Blickrichtungen, und vor allem ein fortwährender Frontenwechsel der Figuren; komplizierter Chiasmus der Gliedmaßen kann auf ganz schlichte Umrißlinien folgen. Und wenn es auch nach dem heutigen Stand der Forschung nicht mehr erlaubt erscheint, die Anordnung des Ganzen auf das Vorbild jener Statuengruppe zurückzuführen,

ſo ergeben doch ſchon die ſicheren Beſtandteile derſelben einen Bildeindruck von erſtaunlichem Reichtum.

Die Erklärung für die große Beweglichkeit dieſer Kunſt liegt in ihrer entſchiedenen Abſage an alle feſte Norm, an jedes Regelweſen. Während der Archaismus auf ſo viele Fragen nur die eine typiſche Antwort zu geben weiß, Situationen und Handlungen ganz verſchiedener Natur auf dieſelbe Formel bringt, iſt es nun gerade ſo, daß ein beſtimmter Vorgang ſich auf die mannigfachſte Weiſe wiedergeben läßt. Und zwar denken wir dabei nicht an die voneinander zu trennenden Entwicklungsſtadien einer Bewegung, ſondern der einzelne Moment als ſolcher kann eine völlig verſchiedenartige Schilderung erfahren. Im gleichen Augenblick, unter denſelben Bedingungen, benimmt ſich jedes Individuum doch wieder anders, und dieſer Einſicht in die große Wandlungsfähigkeit des menſchlichen Mechanismus verdankt die helleniſtiſche Kunſt ihren ſchillernden Vortrag. Eine feine Probe ſolcher Bewegungsfülle bietet das attaliſche Weihgeſchenk auf der Akropolis zu Athen. Viermal war hier das Schema eines wilden Kampfes zu variieren, in vier ſich entſprechenden Gruppen mit wohl derſelben Figurenzahl und von ähnlichem Aufbau. Gewiß keine leichte Sache, und zu anderen Zeiten ſind auch bedeutende Kräfte in ſolchem Fall erlahmt. Hier aber ſtehen wir einem Erfindungsreichtum gegenüber, der unerſchöpflich ſcheint. Man iſt erſtaunt zu erfahren, wie viele Arten des Niederſtürzens, Kauerns, Sichbückens möglich ſind, und von den Leichen auf der Erde nimmt keine die gleiche Lage ein (Fig. 58).

Schon im Aufbau der einzelnen Figur wird der Beſchauer die Überlegenheit der Geſtaltungskraft gegenüber früheren Leiſtungen erkennen. An einer helleniſtiſchen Statue gibt es immer ſehr viel mehr zu ſehen als an irgend einer aus klaſſiſcher Zeit. Es iſt nicht ein Mehr an Gegenſtändlichem, was dieſen Eindruck geſteigerter Formenfülle bedingt. So überhäuft mit kleinlichem Beiwerk wie die Athena Parthenos des Phidias iſt kein Götterbild der jüngeren Kunſt; es iſt überaus bezeichnend, daß die Koloſſalkopie dieſer Statue, welche in der Bibliothek zu Pergamon ihre Aufſtellung fand, auf einen großen Teil der ſchmückenden Dinge verzichtet und nur die wirklich maßgebenden Motive beibehält. Nun vergleiche man aber eine freie Schöpfung des Hellenismus, wie die aus mehreren Wiederholungen bekannte Stadtgöttin von Antiochia, die der Lyſippſchüler Eutychides geſchaffen hat. In läſſiger Haltung, auf hohem Felſen ſitzend, waltet ſie ihres Wächteramtes; zu ihren Füßen taucht der jugendliche Flußgott Orontes halbleibs aus den Fluten: dies und die Turmkrone der Frau und das Ährenbündel in ihrer Rechten ſind die einzigen ſymboliſchen Hinweiſe auf die Beſonderheiten des Vorwurfs. Der Körper iſt faſt ganz in einen weiten Mantel eingehüllt. Man ſollte meinen, daß eine größere Schlichtheit gar nicht möglich ſei. Und nun gibt dies Ge=

bilde dem Auge doch ſo viel zu tun, daß es den Überreichtum kaum zu bewältigen vermag und immer neuen Reizen nachgezogen wird. Es iſt nötig, ſich über die Gründe dieſer erhöhten Bildwirkung Klarheit zu verſchaffen.

Das Entſcheidende hier und eigentlich in allen anderen Fällen iſt die ſtarke Ausnutzung der dritten Dimenſion. Es gehört jetzt zu den Selbſtverſtändlichkeiten, daß die Figur ſich ganz frei nach jeder Richtung hin entwickeln muß. Es hat den Anſchein, als ſei Lyſipp der erſte geweſen, der beharrlich und mit Abſicht ſeine Körper in die Tiefe hineingehen, aus der Tiefe herauskommen ließ. Nach ihm finden ſich keine Beiſpiele mehr für jene flächige Geſamtanlage, die noch im praxiteliſchen Zeitalter die allgemein herrſchende iſt: wo ſchon der Umriß eigentlich alles ſagt und der ganze Formenapparat ſich ſeitlich auseinanderlegt. Dagegen bedeuten diejenigen Werke, die mit Sicherheit dem ſikyoniſchen Meiſter oder ſeiner Schule zugeſchrieben werden dürfen, in der Tat die völlige Loslöſung aus der Ebene, und die Möglichkeit einer ſolchen Tiefengliederung der Geſtalt iſt wohl das Wichtigſte, was es für die Plaſtik überhaupt zu entdecken gab. Wie der Körper des Apoxyomenos, trotz ſeiner aufrechten Haltung, dem Beſchauer gleichſam entgegenwogt! Es iſt nicht das ſehr kühne Ausſtrecken des rechten Armes allein, was die lebhafte räumliche Vorſtellung erweckt, ſondern die Bewegung nach vorn: das leichte Vorwärtsgleiten der Linken mit dem Schabeiſen. Das Übergreifen in eine vordere Raumſchicht wird nun aber Geſetz, und ſelbſt da, wo der Leib und ſämtliche Gliedmaßen ſtarr geſtreckt ſein müſſen, wie bei dem am Baumſtamm aufgehängten Marſyas, bringt das Vornüberſinken des Hauptes mit der ſtarken Verkürzung und Beſchattung der Geſichtspartie die kraftvolle räumliche Note in das Bild. Grad und Tempo der Bewegung geben nicht den Ausſchlag. Natürlich wird es gern geſehen, wenn eine Figur in heftiger Bewegung auf den Beſchauer losſtürmt, und die ganze Gruppe des «Farneſiſchen Stiers» (Fig. 56) iſt auf dieſe Wirkung hin aufgebaut; allein auch wo es ſich um ruhige Situationen handelt, wird doch alles verſucht, um das Objekt ſo zurechtzurücken, daß der Blick ihm entlang in die Tiefe gleiten muß. Daher bei den Sitzſtatuen das energiſche Vorſchieben des einen Fußes, das Vorbeugen des Oberkörpers, das Überſchneiden der Bruſt mit einem Arm, das Vordrängen einer Schulter oder einer ganzen Körperhälfte. Ausruhenden Stehfiguren wird gern die eine Hand auf den Rücken gelegt. Und doch iſt das Umſtellen der Gliedmaßen in optiſcher Hinſicht bloß ein ſekundierendes Moment und es ſetzt voraus, daß der Rumpf ſelbſt durch Drehung und Krümmung das Seine tut, um der Geſtalt eine gehörige Tiefenwirkung zu ſchaffen. Man trenne aber dem Ares Ludoviſi, dem ſitzenden Hermes oder dem Fauſtkämpfer Arme und Beine ab und es bleibt noch ein Kern von ſo kräftiger Modelliernng zurück, daß jeder Torſo einer klaſſiſchen Rundfigur dagegen ſcheibenhaft flach erſcheint.

Nichts würde die Abſichten dieſer Kunſt ſo brutal durchkreuzen wie eine ſtrenge Symmetrie. Iſt es noch nie empfunden worden, wie ungeheuer ſtilwidrig die moderne Ergänzung des betenden Knaben gerade dadurch wirkt, daß die genau entſprechende Haltung der beiden erhobenen Arme den ſchwingenden Rhythmus der beweglichen Geſtalt ſchließlich in einem plumpen Gleichmaß erſtarren läßt? Und doch beruht das Geheimnis des Reichtums, der bei allem helleniſtiſchen Bildwerk das Auge entzückt, gerade im ewigen Wechſel, im fortwährenden Verſchieben der Achſen und Ändern der Richtungen; um jeden Preis ſucht man dem Stabilen und Bleibenden aus dem Wege zu gehen. Was zu anderen Zeiten den Inbegriff bildneriſcher Vollkommenheit bedeuten würde, macht hier jede feinere Wirkung zunichte. Es brauchen keine übertriebenen Divergenzen zu ſein; ſchon eine gegenſätzliche Bewegung von Ober- und Unterkörper, ein Wenden oder Neigen des Kopfes genügt, um den Anblick intereſſant zu machen. Das Feld für Verſuche ſolcher Art hätte bereits die klaſſiſche Kunſt des fünften Jahrhunderts zur Verfügung gehabt. Es iſt nicht ſo, als ob das Motiv des aufgeſtützten Fußes erſt durch Lyſipp der Plaſtik zugeführt worden wäre: der wagenbeſteigende Jüngling im Konſervatorenpalaſt, der noch der frühklaſſiſchen Periode angehört, tritt höher auf als der lyſippiſche Sandalenbinder oder der Poſeidon des Lateran oder der Alexander Rondanini — allein wie ſtarr und leblos wirkt dieſe gezwungene Erſcheinung neben den Geſchöpfen des Hellenismus mit der Biegſamkeit ihrer Leiber und dem Widerſpiel zahlreicher Richtungskontraſte von Rumpf, Hals und Gliedmaßen! Beſonders lehrreich, weil es ſich da um feinere Unterſchiede handelt, erſcheint mir ein Vergleich der Venus von Milo mit jener Aphroditeſtatue des Berliner Muſeums, welche den Giebelſkulpturen des Parthenon ſo nahe ſteht: hier wie dort ein ganz niedriges Auffetzen des einen Fußes nur, und doch, welche Fülle von Komplikationen zaubert beim jüngeren Werk dies ungleiche Verhalten der Stützen hervor, während bei dem älteren der ganze Oberkörper noch ſtill und ruhig verharrt.

Daß nun gerade der Kontrapoſt eine außerordentlich große Bedeutung erhalten muß, verſteht ſich im Grunde von ſelbſt. Kein anderes Kompoſitionsmittel kommt dem helleniſtiſchen Kunſtideal ſo weit entgegen wie dieſe kreuzweiſe Verſchränkung der Bildhälften. Es kann um einen Wechſel der Funktion ſich handeln, indem das Biegen oder Strecken eines Armes in der Bewegung der unteren Gliedmaßen, aber übers Kreuz, ſich wiederholt; ein beſonders gutes Beiſpiel iſt der Apoxyomenos des Lyſipp, wo dem geſtrafften linken Standbein die Gerade des rechten Armes entſpricht, und umgekehrt dem ſtark gekrümmten linken Arm die Beuge des rechten Spielbeines. Oder aber der Gegenſatz betrifft die Stellung der Gliederpaare im Raum, ihr Vor und Zurück. Hier wird man ſich zunächſt der lebhaft ausſchreitenden Ge-

ſtalten erinnern (Borgheſiſcher Fechter; tanzender Faun, Fig. 62), aber auch ſitzende (Hermes, Neapel) oder bequem ſtehende können nach dieſem Prinzip bewegt ſein. Und die Höhe barocken Empfindens kennzeichnet dann der Verſuch, beide Arten von Kontrapoſt im ſelben Kunſtwerk zu vereinigen (Bronzeſtatue eines Herrſchers, Thermenmuſeum, Fig. 52). Je dreiſter das Bild in die Tiefe hineinkomponiert iſt, um ſo eindringlicher reden natürlich auch die Gegenſätze von Licht und Schatten mit. Wo nun mehrere derartige Elemente ſich zur Gruppe zuſammenſchließen, verflechten ſich die verſchiedenen Bewegungsachſen in ein wirres Formengemenge; das Unmögliche in dieſer Beziehung leiſtet der verwegene Aufbau des Farneſiſchen Stiers (Fig. 56). Die Zweifigurengruppen aber, wie der Menelaos mit der Leiche des Patroklos, oder der Gallier und ſein Weib, bringen den in kräftigſtem Kontrapoſt vordrängenden, alle Muskeln ſpannenden Körper des Helden und den ſchlaff niederhängenden toten in ſeinen Armen in prachtvollen Gegenſatz.

Und nicht nur auf die Bilderſcheinung als ſolche erſtreckt ſich bei den letztgenannten Werken der Kontraſt. Der Gallier hat ſeine Gefährtin getötet, um ſie vor Schande zu bewahren, und legt nun Hand an ſich ſelbſt. Man ſieht, die Bewegung geſchieht plötzlich, Mord und Selbſtmord folgen einander Stoß auf Stoß. Ohne den Griff gewechſelt zu haben, ſticht der Krieger, während ein Blick voll Wut und ſieghaften Trotzes den Gegner trifft, ſeinem Weib und unmittelbar darauf ſich ſelber mitten ins Herz. Und wie hier mit dem müden Erlöſchen das letzte Sichbäumen und grelle Auflodern einer unbändigen Lebenskraft ſich vereint, ſo ſind in der Menelaosgruppe wilde Erregung und die Mattigkeit des Todes feſt zuſammengefügt. Es iſt oben (S. 140) gezeigt worden, wie die klaſſiſche Kunſt alles ſcharf Gegenſätzliche vermeidet, wenn ſie die Bergung eines Leichnams ſchildern ſoll: jetzt muß gerade die Zwieſpältigkeit des Geſchehens und Empfindens die künſtleriſche Wirkung erhöhen. Mit einer ähnlichen Polyphonie verſchiedenartiger Leidenſchaften, wie ſie Rubens in ſeinem Raub der Leukippostöchter entfeſſelt, ſuchen die Meiſter des Farneſiſchen Stiers die Teilnahme des Publikums zu gewinnen; die Inſtrumentierung der älteren Kunſt iſt dünn und dürftig dagegen. Ja ſelbſt von den Einzelfiguren der helleniſtiſchen Plaſtik kann man ſagen, daß ſie das Intereſſe des Beſchauers nach mehr als einer Richtung lenken wollen, denn die Aktion iſt kompliziert und läßt ſich kaum mit einem Wort beſchreiben; oft hat es den Anſchein, als ob die linke Hand nicht wiſſe, was die rechte tut. Oder die Finger verrichten wie mechaniſch ihre Arbeit, indes das Auge durch eine andere Angelegenheit abgezogen oder auf ein fernes Ziel gerichtet erſcheint; ſo beim bogenſpannenden Eros, beim Sandalenbinder, beim Schleifer (Fig. 59). Auch der lyſippiſche Apoxyomenos achtet auf das Tun ſeiner Hände nicht, mit einem Ausdruck geſpannten Suchens blickt

er in die Weite. Es ist nicht jenes träumerisch-versonnene Schauen praxitelischer Gestalten, sondern ein starkes geistiges Leben, welches die körperliche Beschäftigung hier momentan durchkreuzt.

Die ganze Fülle seiner schöpferischen Anlagen breitet der Hellenismus aber erst in seinen Gemälden vor uns aus. Freilich ist unser Material hier weniger umfangreich, als es zunächst vielleicht den Anschein hat, und jedenfalls nicht so zuverlässig, wie man vielfach glauben wollte. Die Freskomalerei Roms und der kampanischen Städte steckt zwar voll von Erinnerungen an bekannte oder verschollene Vorbilder der Alexander- und Diadochenzeit, aber es sind zum guten Teil plastische Typen oder Gruppen, die benutzt worden sind; die gesamte Szenerie, oft auch die übrige figürliche Staffage, ist vom römischen Maler frei hinzuerdacht und trägt in der Regel sehr deutlich den Stempel später Erfindung. Auf Wandbildern aus Pompeji und Herkulaneum steht Theseus, als der Besieger des Minotauros, inmitten einer so ganz anders gearteten Umgebung wie verirrt und verlassen da; obwohl ihn die dankbare Menge jubelnd umringt, ist und bleibt es eine isolierte Gestalt: ein Athletentyp von unverkennbar lysippischem Gepräge. Ähnliche Entlehnungen aus dem Statuenschatz des beginnenden Hellenismus lassen sich häufig beobachten; dasselbe Verfahren hat sich ja auch die Kunst der Renaissance in weitestem Maße zu eigen gemacht. Indessen gibt es unter diesen Fresken doch eine ganze Anzahl solcher, die als wirkliche Kopien älterer Gemälde zu bewerten sind, und gerade für einige der schönsten und künstlerisch bedeutendsten trifft das zu. Desgleichen für mehrere Mosaikbilder aus Pompeji, die uns vor allem auch eine gute Vorstellung vom farbigen Aussehen der Originale zu geben vermögen. Und dann steht uns noch eine weitere Quelle zur Verfügung, von welcher die stilkritische Untersuchung bisher viel zu geringen Gebrauch gemacht hat. Wir meinen die unteritalischen Vasen des ausgehenden vierten und des dritten Jahrhunderts. Nicht als ob wir sie zu Rekonstruktionen frühhellenistischer Gemälde heranziehen wollten, aber ihre Darstellungsmittel stammen von dorther, und ein Vergleich dieser apulischen Prachtamphoren mit den genannten pompejanischen Bildern, in bezug auf Gruppierung und räumliche Anordnung der Figuren, auf Stellungs- und Bewegungsmotive lehrt, wie stark die große Kunst diesen letzten Zweig der Gefäßmalerei beeinflußt haben muß. Die Szenen der berühmten «Perservase» in Neapel zeigen in stilistischer Beziehung eine sehr weitgehende Verwandtschaft mit der «Alexanderschlacht» desselben Museums; eine Analyse müssen wir uns hier versagen, nur eine Einzelheit sei kurz erwähnt: die nervöse Flackergebärde der winkenden Perser auf beiden Bildern ist ungemein bezeichnend für die Anfänge des Hellenismus und kommt in der älteren Kunst nirgends vor. Es handelt sich auch nicht um zufällige Ähnlichkeiten bloß; die Hauptgruppe der Alexanderschlacht finden

wir, zum Teil freilich in arger Verballhornung, auf tarentinischen Vasen mehrfach wieder.

Es ist ein gewaltiger Fortschritt, den diese hellenistischen Bilder aller früheren Gemäldekunst gegenüber bedeuten. Mit einem Male ist die Welt üppig reich geworden. Wir denken dabei gar nicht an die Bereicherung in materieller Hinsicht, an die Zunahme des Stofflichen und an den bunten Wechsel verschiedenartigster Gegenstände; alles was im vorstehenden über die Freude am Vielerlei gesagt worden ist, gilt für diesen Kunstzweig natürlich in besonderem Maße. Aber rein optisch belebt sich das Bildfeld nun derart, daß der Betrachter sein Auge ganz anders einstellen muß, um den gesamten Inhalt aufnehmen zu können. Das liegt in erster Linie an der Mehrgründigkeit des Bildes, welche den Blick von einer Raumschicht in eine andere überleitet. Die Darstellung von Innenräumen ist an sich schon ein neues Problem: das Gemälde des Aëtion, welches Alexanders Hochzeit mit Roxane schilderte, ist das erste Beispiel eines eigentlichen Interieurbildes, dessen schöne Ausstattung die antike Schriftquelle ausdrücklich hervorhebt. Von den Malern Antiphilos und Hippys wird uns Ähnliches berichtet. An die Stelle der bisher üblichen, die Szenerie bloß andeutenden Motive tritt in der Alexanderepoche die entschiedene Durchbildung einer geschlossenen Räumlichkeit. Die Entdeckung dieser neuen Möglichkeiten hat nun selbst die braven Kunsthandwerker zu ehrgeizigem Streben angespornt. Auf einer wohl dem zweiten Jahrhundert angehörenden bemalten Grabstele aus Pagasae (Thessalien) spielt sich die Szene — das Sterben einer Wöchnerin, an deren Lager der Gatte sitzt — im Inneren eines Hauses ab, und die übrigen Figuren verteilen sich auf weitere, hintereinander liegende Räume, welche man durch die breite Tür des Vordergrundes erblickt. Der Versuch ist mit bescheidenen Mitteln durchgeführt, aber dem zeitgenössischen Publikum mag er kühn genug erschienen sein. Erheblich älter noch ist die Stele der Helixo aus Alexandrien, die man als die früheste erhaltene Innenraumdarstellung der hellenistischen Malerei überhaupt bezeichnet hat, und wo in der Tat zum erstenmal die Figuren weit hinein in die Tiefe eines Zimmers gerückt erscheinen.

In der Bewertung der pompejanischen und römischen Fresken ist freilich Vorsicht geboten. Die Wandgemälde der Kaiserzeit mit ihren zum Teil schon recht reich gestalteten Interieurs führen uns Errungenschaften vor Augen, wie sie dem Hellenismus noch nicht zuzutrauen sind. Diejenigen Bilder, die auf ältere Vorlagen zurückgehen, zeigen auch eine erheblich einfachere Innenarchitektur. Aber der Rückwand des Gemaches ist meist eine Reihe von Säulen vorgestellt, welche die Decke tragen; die Mauer selbst wird durch Türen, deren Flügel nach hinten aufstehen, und durch große Fensteröffnungen durchbrochen, so daß man ins Freie hinaussieht. Auch farbige Vorhänge dienen mit ihrem malerischen Faltenwurf den Figuren oft als wirkungsvoller

Hintergrund. Eine gute Probe dieſer helleniſtiſchen Raumdarſtellung bietet das Gemälde «Achilleus auf Skyros» (Fig. 53), die Kopie eines Originales aus der Alexanderzeit. Der pompejaniſche Maler hat an der Architektur einiges geändert, wie der Vergleich mit einer zweiten, vollſtändigeren aber künſtleriſch wenig erfreulichen Wiederholung beweiſt. Indeſſen das Weſentliche des Bildgefüges blieb dabei unberührt, und daß dieſem ein typiſches Gepräge eignet, lehrt ſeine Übereinſtimmung mit anderen Gemälden. Im allgemeinen ſind es dieſelben Elemente, welche auch die apuliſche und lukaniſche Gefäßmalerei (Phlyakenvaſen, Heraklesvaſe des Aſſteas) zur Veranſchaulichung von Innenräumen zu verwenden pflegt.

Die führende Rolle freilich, die auf manchen Gemälden der Renaiſſance der architektoniſchen wie der landſchaftlichen Szenerie zukommt, iſt ihr in der griechiſchen Antike niemals eingeräumt worden; ſie gibt den Rahmen für den Vorgang, ſie füllt und bereichert das Bild, aber konſtruktiv unentbehrlich, als die wirklich raumſchaffenden und gliedernden Elemente, ſind ihre Linien nicht; wenigſtens keineswegs in dem Grade wie bei Schöpfungen der neueren Kunſt. Mit der Aufgabe, die Vorſtellung eines räumlichen Zuſammenhangs und der geſchloſſenen Kompoſition zu erwecken, iſt hier vor allem das figürliche Enſemble betraut. Das *Hintereinander der Figuren* bedingt die Tiefenwirkung: aber nun nicht mehr in Form jener einfach geſtaffelten Reihen, wie ſie die ältere griechiſche Kunſt zu allen Zeiten gebracht hat, ohne über eine kuliſſenartige Anordnung im weſentlichen hinauszukommen. Entblödet ſich doch ſelbſt das fünfte Jahrhundert nicht, den Aufmarſch in den Kampf ſtürmender Krieger (Fries des Nereidendenkmals zu Xanthos) mit den gleichen Mitteln zur Darſtellung zu bringen, welche bereits der Schöpfer der altkretiſchen Schnittervaſe (oben Fig. 6, 7) und ſpäter der Archaismus immer wieder wählte, wenn es den Anblick einer dichtgedrängten Menſchenmenge vorzutäuſchen galt: die Figuren werden hintereinander geſchoben, aber in lauter Schichten, die parallel zur Bildebene laufen. So etwas kommt in der Zeit nach Alexander d. Gr. nicht mehr vor. Woran liegt es, daß noch die Maſſenſzenen des Parthenonfrieſes, deren Gliederung oft eine Tiefe von 6 bis 7 Perſonen erreicht, neben einem helleniſtiſchen Figurenbild einförmig und flächig wirken, obwohl der Künſtler durch Körper- und Kopfwendungen die Gruppen möglichſt zu beleben ſucht? Die Löſung des Hellenismus beſteht darin, daß die Figuren der verſchiedenen Raumſchichten ſich *nicht mehr in derſelben Richtung bewegen dürfen*. Je weiter das Auge in das Bild eindringt, um ſo verwirrender wird die Fülle gegenſätzlicher Motive; immer aufs neue ſpringt die Bewegung um, entwickelt ſich nach einer anderen Seite. Wäre uns von der Alexanderſchlacht weiter nichts erhalten als der oberſte Streifen des Gemäldes, wo ein Wald von langen Lanzen vor dem fahlen Himmel ſchwankt, ſo müßte allein ſchon aus der wechſelnden Stellung, aus

den zahlreichen Richtungskontraſten dieſer Stangen auf das heftige Brodeln des Kampfgewühls darunter zu ſchließen ſein: wo alles ſich kreuzt und durcheinanderläuft, mit derſelben eigenſinnigen und ſperrigen Kraft, mit welcher der vereinzelte Baum im Hintergrund ſeine kahlen Äſte nach allen Seiten von ſich ſtößt. Von den vielen Pferden bahnt jedes ſich ſeinen eigenen Weg durch die Menge; ſelbſt bei den vier Roſſen des königlichen Geſpanns ſcheint die Bewegung auseinanderzuſtreben. Es ſind nicht nur leichte Verſchiebungen und Abſtufungen, wie auf Denkmälern der klaſſiſchen Kunſt, ſondern Gegenſätze allerſtärkſter Art: dicht neben den dem Beſchauer entgegenſprengenden Wagenpferden drängt das ledige Reittier in das Bild hinein, und vor einem jäh ſich aufbäumenden Pferd bricht ein anderes kopfüber zu Boden.

Es iſt klar, daß ein ſolches Divergieren in dramatiſch erregten Szenen viel müheloſer zu erreichen iſt als im beruhigten Situationsbild; auch bei beſchränkter Figurenzahl kann die Darſtellung dann den Charakter eines reichbewegten Geſchehens annehmen. In dieſer Hinſicht iſt das Gemälde «Achilleus auf Skyros» (Fig. 53) ein glänzendes Beiſpiel helleniſtiſcher Kompoſitionskunſt. Das Ungeſtüm der drei Hauptperſonen im Vordergrund treibt und zerrt nach verſchiedenen Richtungen hin; auch die erſchreckten Zuſchauer weiter hinten — der König Lykomedes und die Pflegeſchweſter des Helden — ſtreben auseinander. Auf dem Gegenſtück dieſes Bildes («Achills Streit mit Agamemnon») finden wir ein ähnliches Verhältnis der hintereinander gerückten Figuren. Allein auch da, wo die ſtürmiſche Haſt fehlt, wo ſich die Sache mit kaum merklicher äußerer Bewegung abſpielt, iſt der Künſtler nicht in Verlegenheit zu bringen. Den denkbar ſtärkſten Gegenſatz zu den genannten Bildern bedeutet das pompejaniſche Gemälde «Achilleus entläßt Briſeis», das vielleicht aus demſelben mythologiſchen Zyklus wie jene ſtammt, und trotz des grundverſchiedenen Stimmungsgehaltes ſind die darſtelleriſchen Mittel durchaus verwandter Art, und gewiß nicht weniger reich. Wir ſehen neben und hinter dem in der Mitte ſitzenden jugendlichen Fürſten eine Anzahl ruhig ſtehender Geſtalten vereinigt, in mehreren Reihen ganz nah beiſammen, ſo daß die letzten hinter ihren Vordermännern und hinter den eigenen großen Rundſchilden faſt verſchwinden. Nun iſt aber jeder dieſer Schilde wieder anders geſtellt — was ſich ſchon in den verſchiedenen Reflexlichtern der blinkenden Wölbungen verrät, übrigens genau ſo auf dem Lykomedes-Gemälde —, und die Geſichter oder doch die Blicke ändern in einem fort die Richtung. Dieſes unaufhörliche Umſpringen und Wechſeln bringt eine Mannigfaltigkeit formaler Reize in das Bild, wie ſie die ältere Kunſt nicht zu ſchaffen vermag. Sie erſtreckt ſich auch auf das räumliche Beiwerk: wie auf dem Alexandermoſaik das knorrige Geäſt des Baumes den Wirrwarr der Schlacht gleichſam ſekundiert, ſo geben hier die glatten, aber in raffinierteſter Weiſe verſchieden

getönten Flächen des Zeltes im Hintergrund eine wirkungsvolle Folie ab für die bei aller Gehaltenheit ſo reichgebaute figürliche Gruppe.

Zerſplittert nun ein Bild nicht, wenn ſeine einzelnen Teile ſich ſolche Freiheiten herausnehmen dürfen? Die Gefahr liegt zweifellos ſehr nahe; aber in der Art, wie ihr begegnet wird, verrät der Hellenismus die ganze Macht ſeines überlegenen Könnens. Es gibt da Kompoſitionen von tadellos gegliedertem Bau, es fehlt auch an minderwertigen nicht: allein in ihrer Geſamtheit haben ſie vor allen älteren Verſuchen die geſchloſſene Einheitlichkeit der Bildmaſſe voraus. Immer vermeint man es zu ſpüren, wie hier ein feſter Wille die Menge des Vielen und Verſchiedenartigen mit energiſchem Griff zuſammenhält. Das Geheimnis der Kraft iſt vor allen Dingen im zähen Verſchweißen der Raumſchichten zu ſuchen, die ſich zu einem unlösbaren Ganzen durchdringen müſſen. Bisher waren ſtets die einzelnen Gründe hintereinander geſchoben, ohne ſich eigentlich zu berühren, als Bildteile von ſelbſtändigem Wert, und aus der Klarheit ihrer Begrenzung ergab ſich die ruhige Harmonie des Geſamteindrucks. Man kann Streifen von Streifen abtrennen, es geht ohne Anwendung von Gewalt, keine Fäden werden zerriſſen. Bei einem helleniſtiſchen Gemälde würde ein ſolches Vorgehen nicht mehr möglich ſein, weil ſeine Formen immer nach der Tiefe zu miteinander verfeſtigt ſind. Die Schrägſtellung des einzelnen Objekts iſt zwar, in Malerei und Reliefplaſtik, ſeit dem Ende des fünften Jahrhunderts ganz gebräuchlich; Stühle, Schemel, Truhen und Altäre werden gerne ſo gegeben, daß man ſie übereck erblickt. Indeſſen hat die perſpektiviſche Verkürzung hier auch ihre Schranken, und niemals ſetzt ſie ihren Zug weiter in den Raum hinein fort. Und dann handelt es ſich um eine durchaus konventionelle Art der Darſtellung, während in der helleniſtiſchen Kunſt jedes Ding erſt ſo lange gedreht und gewendet wird, bis man ihm einen möglichſt bedeutenden Raumwert abgewonnen hat. Auf apuliſchen Vaſen, auf dem Gemälde der Alexanderſchlacht ſehen wir den Vordergrund mit Waffen und Gerätſtücken beſtreut, deren Schräganſichten offenbar den Zweck haben, die Bodenfläche dem Auge glaubhaft zu machen. Man beachte auf unſerem Bild Fig. 53 den Helm, den man halb von innen ſieht, die Kanne, das Schmuckkäſtchen unter dem Schild, das abſichtlich anders gerichtet iſt als der Stufenbau dahinter.

Es kann nun vorkommen, daß es — unter faſt völligem Verzicht auf die Mitwirkung ſzeniſchen Beiwerks — der Stellung der Figuren im Bild allein überlaſſen bleibt, für den Zuſammenſchluß der Raumſchichten zu ſorgen. Die prachtvolle Liebesgruppe von Ares und Aphrodite, die in Pompeji mehrfach kopiert worden iſt, erinnert an verwandte Motive auf Vaſen aus dem Meidias-Kreis; das ganz Neue jedoch, was hier die helleniſtiſche Malerei zu ſagen hat, iſt die Orientierung in der Tiefenachſe. Obſchon die beiden Hauptperſonen ſich anſcheinend kaum rühren, bewegt ſich die reiche Formenfülle

des Bildes in breitem Strom auf den Beschauer zu. Daß die Figuren nicht einfach nebeneinander, sondern schräg hintereinander angeordnet werden, ist für diese Kunststufe selbstverständlich, und ebenso, daß der halbliegende Leib der Göttin sich nach vorn schieben muß. Aber nun hat jede einzelne Gliederstellung diesem einen Zweck zu dienen; und auch die Lanze, mit welcher die Hand der Aphrodite spielt, ist so geneigt, daß sich an ihrer langen Diagonale die Reihenfolge der Bildelemente gradweise abgreifen läßt: ein beliebtes kompositionelles Hilfsmittel übrigens, das auf Gemälden dieses Stiles öfters anzutreffen ist (vgl. die Lanze des Achill in der «Entlassung der Briseis», das Szepter in «Zeus und Hera auf dem Ida»). Bei Szenen pathetischen Inhalts aber verflechten sich die Bewegungen im buchstäblichen Sinn. Nirgends tritt dieses Bestreben deutlicher zutage als auf unserem Gemälde Fig. 53; der junge Achill eilt in flüchtigem Laufe aus dem Bildraum heraus, und an seinem vorgestreckten Arm klammern sich die Hände des hinten nachdrängenden Diomedes und des von der anderen Seite heranspringenden Odysseus fest: ein wirkliches Ineinandergreifen der Gestalten und ihre Vereinigung zur geschlossenen Gruppe. Und wie hier zwei Richtungen, von links und rechts aus der Tiefe vorschnellend, sich kreuzen und schneiden, so ergibt sich auf der Alexanderschlacht aus dem Netz verschiedener Bewegungsachsen ein zäh verdichteter Figurenknäuel, und es ist dem Auge ganz unmöglich gemacht, diesen in Einzelheiten von selbständiger Bedeutung zu zerlegen. Das Gemälde «Bestrafung der Dirke» im Hause der Vettier, dessen Vorbild ohne Zweifel die plastische Gruppe des Apollonios und Tauriskos (Fig. 56) angeregt hat, wirft seine Masse als gewaltige Woge dem Beschauer entgegen; der wild gewordene Stier reißt alles mit sich fort, und die rückwärts zerrende Bewegung des einen Jünglings dient gerade dazu, den Tiefeneindruck des Ganzen zu verstärken. Das Pentheusgemälde desselben Zimmers (Fig. 47), dessen Komposition rein äußerlich in mancher Hinsicht zum Vergleich mit dem vorigen einladen mag, das aber auf ein viel älteres Original zurückgeht (siehe S. 172), bildet mit seiner reliefmäßigen Anordnung den schärfsten Gegensatz zu diesem ganz und gar dreidimensional entwickelten Vorgang. Weitere Proben: die «Entführung der Helena» (Haus des tragischen Dichters), wo ein Zug von mehreren Personen, schräg den Raum durchquerend, der Schiffsplanke im Vordergrund sich nähert; oder der sehr großartige «Triumphzug des Dionysoskindes» (Haus des M. Lucretius Fronto) mit seiner langsam und feierlich dem Beschauer entgegenstampfenden Figurenmenge.

Die schräge Aufreihung, welche alle bisher genannten Beispiele zeigen, ist nun aber, mehr oder weniger stark ausgeprägt, bezeichnend für die Kompositionsweise des Hellenismus überhaupt. Selbst bei ganz geringer Bühnentiefe werden die Bildelemente so gestaffelt; wir erinnern an jenen derben Mummenschanz musizierender Komödianten: ein Gemälde, dessen getreueste

Kopie uns im Mosaik des Dioskurides von Samos (Neapel) vorliegt. Schon die unteritalische Vasenmalerei neigt dazu, ihre Figurenfolgen in schräge Bahnen zu leiten. Man zeichne sich die Gruppen der Medeavase oder verwandter Gefäße in den Grundriß um, überall stoßen wir auf das Bestreben, die Darstellung aus ihrer Flächenhaftigkeit zu lösen und schief in den Raum hineingehen zu lassen. Auch beim Hauptstreifen der Ficoronischen Ciste ist das der Fall; die Mittelgruppe vor allen Dingen ist nach diesem Gesetz zusammengestellt, und mit polygnotischer Art hat die einheitliche Diagonalbewegung dieser Szene schlechterdings gar nichts mehr zu tun; nicht bloß der Stilisierung von Einzelheiten, sondern seiner Erfindung nach ist das Bild durchaus ein Werk der Alexander- oder Diadochenzeit. Daß der flüssige Zug des Ganzen vorne an einer in Rückenansicht gegebenen Figur sich stauen muß, ist ein Motiv, das hellenistische Gemälde gern verwenden (Herakles und Telephos; Achill und Briseis). Die Begegnung von Sappho und Alkaios, oder von Athena und Marsyas (vgl. S. 104), in die Formensprache dieser Epoche übersetzt, müßte jedenfalls so angeordnet werden, daß die Fluchtlinie der beiden Gestalten nicht mit der Bildebene im gleichen Geleise läuft. Noch die Gruppierung von Athena und Poseidon im westlichen Parthenongiebel, und im Anschluß daran auf einer Petersburger Vase, würde den Ansprüchen des Hellenismus in keiner Weise genügen. Denn gerade das, was für die klassische Zeit das Ziel alles künstlerischen Strebens bedeutet: die harmonische Verteilung und Abwägung der Massen, wird von dem neuen Stil mit größter Entschiedenheit abgelehnt. Nicht das Gleichgewicht der Bildhälften soll um jeden Preis gewahrt werden, man will vielmehr das Übergewicht eines bestimmten Hauptmotivs, dem alles sich unterzuordnen hat. Und es wird gerne seitlich verschoben, weil erst durch das energische Betonen einer Richtung das stockende Leben sich in Bewegung bringen läßt. Die Asymmetrie der Komposition wird somit nicht als Schwäche empfunden; sie ist das bewußt gewählte Wirkungsmittel einer Kunst, welche auf die koordinierende Gliederung grundsätzlich verzichtet und die Einheit nicht nach den alten Regeln der symmetrischen Anordnung zu schaffen sucht, sondern mit dem wuchtigen, das Ganze beherrschenden Akzent.

An sich wird immer schon der figürliche Aufbau imstande sein, kraft eines sicheren Liniengerüstes die Aufmerksamkeit dorthin zu lenken, wo der Kern des Bildes sitzen soll, und in den meisten Fällen genügt eine solche Betonung durchaus. Allein der Hellenismus vermag nun, wenn es darauf ankommt, auch weitere Dinge ins Feld zu führen, mit welchen die ältere Malerei noch nicht zu arbeiten verstand: Gegensätze von Helligkeits- und Farbentönen, aus deren lebendigem Widerspiel schließlich eine bestimmte Note als Siegerin hervorgehen muß. Es kann ein wahrer Wirbelsturm von Lichtern und Schatten, von blitzenden und tiefdunkeln Flecken durch das Bild hinstieben,

und doch ſind alle zuſammengefaßt in das Bett einer einheitlichen Lichtführung. Auf Gemälden der vorhelleniſtiſchen Zeit hat jede Figur ihr Licht für ſich und ihren eigenen Schatten; jetzt aber ergießt ſich die Beleuchtung, aus einer beſtimmten Quelle flutend, über die Geſamtheit der Objekte in einem einzigen großen Schwall. Die Aufgabe des Künſtlers beſteht nun darin, das weſentliche Stück ſeines Bildganzen ſo zu ſtellen, daß es den einfallenden Strahl mit möglichſt breiter Fläche auffängt und durch geſteigerte Leuchtkraft von ſeiner Umgebung ſich abheben kann. In der «Beſtrafung der Dirke» kommt das Licht von rechts und trifft mit voller Macht den ſchrägliegenden Leib der Frau, ſo daß die blendende Nacktheit desſelben inmitten eines bewegten Durcheinanders von dunkeln und hellen Partien die unbeſtrittene Oberhand behält. Dasſelbe beobachten wir bei dem Liebesidyll von Ares und Aphrodite, nur iſt hier die Hauptfigur vorne nicht gleichmäßig beſtrahlt, ſondern das höchſte Licht ſammelt ſich auf Geſicht und Oberkörper, während alles übrige mit gradweiſe abgeſtuften Tönen ausgeſtattet wird. In anderer Weiſe wieder hat der Maler des Briſeisbildes das Licht ſeiner Idee dienſtbar gemacht: der Kopf des Achill ſteht in ſatter Färbung vor dem Metallgeſchimmer der Rüſtungen und Waffen, welches den Hintergrund füllt; ein ſonnenbeglänzter, beinahe weißer Schild umrahmt «wie eine Aureole» das kraftvoll modellierte Haupt und ſcheidet es von der dämmerigen Unruhe ringsum.

Auch das Kolorit muß herhalten, um die Fülle der Einzelheiten zum kompakten Ganzen zu ſammeln. Die Freude an farbiger Mannigfaltigkeit iſt während der ganzen Dauer der helleniſtiſchen Periode außerordentlich ſtark; die geſamte Dekorationskunſt ſteht unter ihrem Bann. In den Prunkräumen der Paläſte wie im beſcheidenen Wohngemach wird durch den bunten Moſaikbelag der Fußböden, durch die Verkleidung der Wände mit verſchiedenfarbigen Marmorplatten, Glaspaſten, Edelſteinen und funkelnden Metallen, durch die Nachahmung einer ſolchen Inkruſtation mit Hilfe von bemaltem Stuckrelief oder bloßer Freskotechnik eine Polychromie von ſeltenem Reichtum entwickelt. Die Architektur verwendet Steinſorten von möglichſt grellen Kontraſten; ſogar die einzelnen Säulentrommeln dürfen in der Farbe wechſeln (Prunkſchiff des Ptolemaios IV.). Erſt jetzt wird das ſcheckige Geäder der natürlichen Marmorierung in ſeinem ornamentalen Wert erkannt und mit dem Pinſel nachgeahmt. Und dieſe lachende Farbenpracht hält nun auch Einzug in die figürliche Malerei. Angeſichts von Bildern, deren Hintergruund eine aus verſchieden getönten Flächen zuſammengeſetzte Wand darſtellt, mag man ſich an die Gemälde der altkretiſchen Paläſte oder an den bemalten Steinſarkophag aus Hagia Triada erinnert fühlen, wo in ewiger Unraſt eine Farbe die andere ablöſt. Aber während jene primitive Kunſt die Farben aneinanderreiht, ohne ſie zu binden, wird jetzt dem einzelnen Fleck die Selbſtändigkeit entzogen,

und nur im Rahmen einer allgemeinen Symphonie darf er ſeine Stimme hören laſſen. Das heißt, ſtets ſind *die Farben aufeinander abgeſtimmt*. Nicht nur, daß ſie ſelten in ihrem reinen Lokalton daſtehen dürfen, ſondern ſich brechen und miſchen und in zahlloſen Übergängen und Nuancen ſpielen, wodurch z. B. das bewegte Gewühl der Alexanderſchlacht, dem bunten Vielerlei zum Trotz, durchaus den Charakter des koloriſtiſch Geſchloſſenen zu wahren weiß. Doch wichtiger iſt wohl der Umſtand, daß durch das *Vordrängen einer beſtimmten Farbe* oder Farbengruppe, welche als leitendes Motiv das Bild beherrſcht, ein feſtes Syſtem in die Sache gebracht wird. Der überaus prächtige dionyſiſche Freskenzyklus im Haus des M. Lucretius in Pompeji (Herakles und Omphale, Triumphzug des Dionyſoskindes, Schmückung eines Tropaion) iſt ganz auf den Zweiklang von Blau und Rot aufgebaut, und alle dazwiſchengeſchobenen Farben richten ihr Verhalten danach ein, indem ſie ſich geſchmeidig in den großen Zug des Ganzen fügen.

2. Erkenntnis und Illuſion.

Der *Natur* möge er folgen, und nicht dem oder jenem Künſtler: ſo ſoll der Ratſchlag des Malers Eupompos gelautet haben, als der junge Lyſipp ihn darum bat. Das Wort, das uns durch Plinius überliefert wird, mag wahr ſein oder von der Nachwelt frei erfunden, jedenfalls kennzeichnet es ſehr ſcharf die Auffaſſung vom Ziel des künſtleriſchen Schaffens, welche Lyſipp ſich zu eigen gemacht und nach der er ſtets gehandelt hat. Er verläßt ſich nur auf ſein Auge; aber alles, was ſich auf der Netzhaut ſpiegelt, muß auch im Bilde feſtzuhalten ſein. Dieſe Erkenntnis iſt neu, ſo ſelbſtverſtändlich die Formulierung unſeren Ohren klingen mag; für einen Griechen jener Tage, der aus der Schule ſtrenger Bildgeſetze kam, iſt ſie unerhört neu. Das *Verhältnis zur Wirklichkeit* hatte jahrhundertelang unter dem Zeichen einer ſehr wähleriſchen Geſinnung geſtanden: nicht die Geſamtheit des Sichtbaren hat ohne weiteres Anſpruch auf künſtleriſche Wiedergabe, und auch das einzelne Objekt muß immer erſt ſo zurechtgeſtellt werden, daß es ſich in den Rahmen als ſchön anerkannter Normen fügt. Mit der Löſung des Problems, wie ſie der Apoxyomenos bietet, wäre das Publikum des fünften Jahrhunderts wahrſcheinlich ganz und gar nicht einverſtanden geweſen. Nach Bau und Körperformen eine Geſtalt ohne Makel und von durchaus edeln Verhältniſſen, unterſcheidet ſich dies Bild eines nackten Jünglings ſehr weſentlich vom David Michelangelos und ſeiner «grundhäßlichen» Leiblichkeit. Indeſſen, ſo wie jener mit der derben Gebärde einer ungeſchlachten Hand allem ins Geſicht ſchlägt, was früheren Generationen als bildgerecht und repräſentativer Schauſtellung angemeſſen erſchien, ſo bedeutet auch dieſe lyſippiſche Statue den völligen Bruch mit den überlieferten Begriffen von der Würde der Kunſt.

Nicht bloß die Proportionen ſind durchaus andere geworden und fügen ſich überhaupt nicht mehr in ein Syſtem, und das Entſcheidende iſt auch nicht die Häufung naturaliſtiſcher Einzelheiten: aber ſchon das Motiv iſt von einer verblüffenden Unmittelbarkeit der Anſchauung, ohne das geringſte Zugeſtändnis an jene harmoniſche Abgeklärtheit, welche die klaſſiſche Kunſt auch vom lebendigſten Geſchehen verlangt.

Vom Standpunkt einer organiſchen Stilgeſchichte iſt es tief zu beklagen, daß gegen Ausgang des vierten Jahrhunderts die Luxusgeſetze des Demetrios von Phaleron dem üppig blühenden Zweig der attiſchen Grabmalkunſt ein vorzeitiges Ende bereitet haben. Denn es iſt hier eine Entwicklung gewaltſam zerſchnitten worden, die allen Anzeichen nach vom traditionellen Idealismus weit abgeführt und die Friedhofplaſtik Athens in eine ganz andere Bahn gelenkt haben würde. Die letzten Proben dieſer ſehr ſtattlichen Denkmälerreihe zeugen von einem völlig neuen Geiſt. Die Sammlung Barracco in Rom beſitzt den Porträtkopf eines bärtigen Alten, der von einem ſolchen Monument — in der Art des bekannten Grabmals vom Iliſſos (Vater und Sohn) — zu ſtammen ſcheint. Ein wundervolles Stück! Die Züge des finſteren, todernſten Geſichts vom Gram verzehrt, ergreifend in ihrem Ausdruck unſäglicher Trauer und dumpfer Hoffnungsloſigkeit. Dabei hat man zum erſtenmal den Eindruck, der nackten Lebenswahrheit gegenüberzuſtehen. Das Streben nach ſeeliſcher Vertiefung vereint ſich mit einer bisher unerhörten Schärfe und Rückſichtsloſigkeit der Bildnistreue. Nach ſeinem plaſtiſchen Stil iſt der Kopf ein Werk der lyſippiſchen Zeit, und die Demoſthenes-Statue verliert etwas von ihrer Originalität, denn unſer Fragment iſt älter und nimmt alles ſchon vorweg; beſonders in der Vorderanſicht iſt die Verwandtſchaft der beiden Werke erſtaunlich groß: die tiefliegenden, ſtark beſchatteten Augen, die Falten in Wangen und Stirn, das Welke und Runzlige einer alternden Haut, das verwahrloſte dünne Haar.

Mit dieſem Hinweis haben wir das Weſentliche der neuen Porträtauffaſſung, die in den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts ſich durchzuſetzen beginnt, bereits kurz angedeutet. Von der Stimmung der Bildniſſe ſehen wir hier ab; allein es handelt ſich vor allem auch um ein grundſätzlich anderes Verhältnis zur äußeren Erſcheinungsform, als wir es von der klaſſiſchen Griechenkunſt her gewohnt ſind. Ungemein bezeichnend für dieſe Tendenzen iſt, was uns Plinius über Lyſiſtratos, den Bruder des Lyſipp, berichtet: er habe als erſter das Geſicht des zu Porträtierenden in Gips abgedrückt, aus der Hohlform einen Wachsabguß gewonnen, dieſen retuſchiert und ſo mit Hilfe eines mechaniſchen Verfahrens ſeine Bildniſſe hergeſtellt. Dieſer bedingungsloſe Anſchluß an das Modell mit all ſeinen Zufälligkeiten und individuellen Merkmalen iſt als eine Tat von einſchneidender Wirkung zu bewerten, bedeutet ſie doch den völligen Bruch mit den Richt-

linien der geſamten früheren Menſchendarſtellung. Kein Künſtler des fünften Jahrhunderts würde darauf verfallen ſein, das Antlitz eines Mitmenſchen mit ſolcher Gründlichkeit Zug für Zug in Ton oder Stein zu übertragen; wäre dies geſchehen, ſo hätte unſer Publikum von Perikles dem Olympier doch wohl ein anderes Bild. Auch der Wahrheitsfanatismus eines Demetrios von Alopeke (vgl. S. 143) war zweifellos noch weit entfernt von der peinlichen Schärfe dieſes Realismus, der jetzt ſich Gehör erzwingt. Man wird im Denkmälerſchatz der voralexandriſchen Zeit vergebens nach einem Kopf ſich umſehen, der ſo lebhaft an das Ausſehen einer Totenmaske erinnert, wie das eben erwähnte Bruchſtück der Sammlung Barracco. Gewiß hieße es der helleniſtiſchen Porträtkunſt Unrecht tun, wollte man ihr Ideal bloß in einem ſklaviſchen Nachzeichnen der Natur erblicken, in der täuſchenden Wiedergabe der körperlichen Erſcheinung. Allein während früher der Künſtler alles unterdrückte und beiſeite ließ, was für den Charakter der Perſönlichkeit unweſentlich erſchien, beſteht nun die Aufgabe gerade darin, aus dem oft wirren und widerſpruchsvollen Bild der Phyſiognomie, wie es tatſächlich iſt, den ethiſchen Gehalt frei und klar hervorleuchten zu laſſen. Es ſoll kein Hemmnis äußerer Art mehr geben, welches der Ausdruck des Geiſtigen nicht zu überwinden vermöchte, und ſelbſt die Häßlichkeit des Wirklichen dient nur dazu, das Intereſſe für das darſtelleriſche Problem in beſonderem Grade zu reizen. Die Fürſtenbildniſſe helleniſtiſcher Münzen und Gemmen verſchweigen auch widerliche und abnorme Züge nicht; es gibt da Köpfe von abſtoßender Derbheit, mit allen Merkmalen des brutalſten Egoismus oder einer ſtark ſinnlichen Natur. Die Geſichter ſind bald ſchwammig gedunſen, fett und feiſt, bald abgezehrt und von Furchen zerpflügt, mit ſpitzem Kinn und eingefallenen Wangen. Die Kleinheit des Bildformats und die beſcheidene Reliefhöhe zwingen zu energiſcher Betonung; oft hat man den Eindruck, als ſeien die Härten eines Profils mit Abſicht übertrieben. Körperliche Mängel und Gebrechen, wenn irgend ſie für Erſcheinung oder Auftreten des Betreffenden charakteriſtiſch ſind, werden gewiſſenhaft vermerkt. Die ſchiefe Halshaltung Alexanders mag Lyſipp in genialer Weiſe dazu benutzt haben, um das momentane Leben ſeines Porträts zu ſteigern, — aber ſchon der Umſtand, daß eine derartige Anomalie, ob ſie nun auf Angewöhnung oder auf krankhafte Anlage zurückgehe, im Kunſtwerk Aufnahme finden darf, bedeutet ein Zugeſtändnis an die launiſche Willkür der Natur, wie es die Geſinnung des klaſſiſchen Zeitalters niemals gemacht haben würde.

Es erſcheint angebracht, etwas ins Einzelne zu gehen. Das Stoffliche des menſchlichen Körpers iſt nun Gegenſtand lebhafteſter Aufmerkſamkeit und wird mit der ſachlichen Objektivität des Forſchers betaſtet und geprüft. Ganz nahe iſt man an die Wirklichkeit herangetreten, ſo daß jede noch ſo geringfügige Einzelform dem Auge ſtandhalten muß. Es geſchieht nicht mehr,

daß die Dinge ins Allgemeine sich verflüchtigen, alle Bestandteile des Organismus sind in ihrer Eigenart erfaßt. Hier kommt es auf die letzte und feinste Behandlung der Oberfläche an, und die stumpfe Marmorkopie gibt von den Reizen des Originals nur zu oft einen sehr unvollkommenen Begriff. Schon deshalb gebührt dem bärtigen Porträtkopf aus dem Funde von Antikythera (Fig. 54) ganz besondere Beachtung, hat doch der lange Aufenthalt in der Meerestiefe der lebensprühenden Frische dieser Originalbronze nichts anzuhaben vermocht. Ist er häßlich, der Alte? der Beschauer weiß es nicht. Aus kleinen Augen blitzt ihn eine große Klugheit an, um den breiten Mund zuckt es wie von überlegenem, doch gutmütigem Spott. Aber abgesehen von diesen psychologischen Feinheiten: wo gibt es im bisherigen Verlauf der Kunstgeschichte eine so überwältigende Unmittelbarkeit des sinnlichen Eindrucks? Die Darstellung des Haares zeugt von genialer Meisterschaft. An den verschiedenen Stellen des Kopfes ist es in ganz besonderer Weise behandelt; in dicken Zotteln lastet es über Stirn und Schläfen, in dünnen Büscheln kraust es sich an den Brauen, das Untergesicht rahmt eine weiche, matt glänzende Lockenmasse ein, und die verschiedene Art der plastischen Ausführung — unten ist das Gewächs in lauter einzelne Fäden von zartester Bildung zerlegt, während es auf dem Schädel zu schweren Klumpen geballt erscheint — gibt dem Haupt- und dem Barthaar ein andersfarbiges Aussehen. Und doch ist es überall wieder dieselbe Materie, locker und geschmeidig bewegt, und «man kann überhaupt nichts weiter von ihm aussagen, als daß es Haar ist» (W. Klein). Die Bronze dürfte aus dem dritten Jahrhundert stammen; es gibt eine ganze Reihe marmorner Porträtköpfe, die auf Vorbilder derselben Zeit zurückgehen, und wo der ungepflegte Haarwuchs, der bei der Boheme der Philosophen damals Mode und das stolze Zeichen vorurteilsfreier Lebensart war, mit den gleichen Mitteln zur Anschauung gebracht wird. Den entscheidenden Schritt aber hat hier, wie in so vielen anderen Dingen, Lysipp getan; von ihm heißt es, er habe viel zur Förderung der statuarischen Kunst beigetragen, indem er das Haar plastisch wiedergab (Plinius 34, 65: capillum exprimendo). In der Tat bedeutet der Kopf des Apoxyomenos einen gewaltigen Fortschritt über alles früher Geleistete hinaus; es ist als müsse man das bewegliche Gemenge der Locken mit den Fingern durchfahren können. Die Angabe der Brauen war bisher der Bemalung überlassen gewesen, der Hellenismus gibt sich nicht mehr damit zufrieden, und gelegentlich wird selbst das Achselhaar (Marsyas, Giganten) mit dem Meißel herausgearbeitet.

Den zuletzt genannten Beispielen mag man auch entnehmen, daß nicht die Porträtkunst allein sich diese verblüffende Naturwahrheit zur Pflicht macht. So gewiß uns in der Bronze von Antikythera ein Bild nach dem Leben geboten wird, wie es zuverlässiger und genauer gar nicht auszudenken wäre, so begegnen wir doch demselben Grad von feinem Stoffgefühl auch da, wo

es um freie Phantaſieſchöpfungen ſich handelt. An dem herrlichen Dämonenkopf des Berliner Schalenreliefs (Fig. 65) iſt das wilde Gewirbel eines mähnengleich üppigen Haars ins Groteske geſteigert; allein es ſind immer noch Daſeinsformen, und jede Locke folgt mit ihrer Bewegung den Geſetzen natürlichen Wachstums. Dem vatikaniſchen Triton (Fig. 60) hängt das lange Haar wirr in Geſicht und Nacken hinein, die einzelnen Strähnen von der Näſſe zuſammengeklebt, wie man es beim Schwimmer beobachten kann, der ſoeben aus den Fluten auftaucht. In dieſer kraftvollen *Verſinnlichung rein imaginärer Geſtalten* haben wir den Niederſchlag von Kenntniſſen, die nur durch ſchärfſte Beobachtung und innige Vertrautheit mit der Natur zu erwerben ſind. Und hier fühlt der Hellenismus ſich zu Hauſe wie keine andere Zeit; aus den Schätzen ſeines ſicheren Wiſſens erſchafft er ſich eine phantaſtiſche Geiſterwelt, die doch voll geſunden Lebens iſt und ganz durchtränkt mit dem Saft der Erde oder mit warmem Menſchenblut. Wir kennen majeſtätiſchere Götterbilder, aber niemals iſt das Weſen des Meeresbeherrſchers anſchaulicher und überzeugender verkörpert worden als im Kopf des Poſeidon Chiaramonti (Vatikan), deſſen Vorbild mit Wahrſcheinlichkeit der lyſippiſchen Epoche zugeſchrieben werden darf. Wie eigenartig und ſo ganz perſönlich wirkt dieſer Kopf mit dem wachen Ausdruck, dem behutſam forſchenden Blick des erfahrenen Schiffers. Vom Sturmwind zerwühlt und durcheinandergeworfen, flattert das ungepflegt lange, feuchte Haar; die Haut iſt lederartig feſt und zäh und erweckt die Vorſtellung, als habe man das ſtark gerötete Geſicht eines alten «Seebären» vor Augen (H. Bulle).

Gerade die *ſinnliche Charakteriſierung der Haut* darf zu den wichtigſten Errungenſchaften dieſer Kunſtſtufe zählen. Merkwürdig: es iſt ja immer noch derſelbe Stein, der vom Bildhauer benutzt wird; das Werkzeug iſt das alte geblieben. Wohl mag im Verlauf eines langen Entwicklungsprozeſſes der Menſch nach ſeiner phyſiſchen Erſcheinung ſich gewandelt haben, — der Stoff, aus dem er gemacht iſt, bleibt ſich ewig gleich. Allein im Spiegel der Kunſt erfährt nun dieſer Stoff des menſchlichen Leibes Veränderungen einſchneidendſter Art. Der polykletiſche Doryphoros und der Apoxyomenos des Lyſipp ſtellen uns beide den athletiſch durchgebildeten Männerkörper einer beſtimmten Altersſtufe vor, aber iſt es wirklich dieſelbe Haut, welche ſich über die ſchwellenden Muskeln ſpannt: dort glatt und ſtraff an der Unterlage haftend, mit ihr eins und untrennbar, hier eine lockere, bewegliche, überall verſchiebbare Decke? Ein *neues Materialempfinden* hat dieſen Wechſel in der Wiedergabe der Körperfläche herbeigeführt, eine beſtimmtere Vorſtellung von der Subſtanz und der phyſiologiſchen Beſchaffenheit der Haut. Die überlebensgroße Bronzeſtatue eines helleniſtiſchen Herrſchers im Thermenmuſeum zu Rom (Fig. 52) übertrumpft mit ihren heftigen Akzenten um ein Beträchtliches den gehalteneren Realismus der lyſippiſchen Figur, und doch bedeutet

ſie nur einen Schritt weiter auf der Bahn, welche der ſikyoniſche Meiſter als erſter mit zielbewußter Energie betreten hat. Es ſind nun immer Menſchen, die ihre Kleider abgeworfen haben und mit allen Kennzeichen und individuellen Beſonderheiten ihrer leiblichen Erſcheinung nackt im ſcharfen Licht der Sonne ſtehen. Wenn in manchen Dingen, vor allem in der ſo ſcharf gezogenen Grenzlinie, welche Rumpf und Beine trennt, ein erheblicher Reſt der alten «idealen» Formenanſchauung weiterlebt, ſo ändert das doch an der Tatſache nichts, daß hier ein kräftiger Naturalismus die Bildwirkung weſentlich beſtimmt. Wo eine betonte Porträthaftigkeit der Geſichtszüge hinzukommt, wie bei unſerer Bildnisſtatue, drängt ſich dieſe Tendenz dem Beſchauer mit verdoppelter Stärke auf.

Je nach *Alter, Geſchlecht und Lebensweiſe muß der Anblick der Haut ein anderer* ſein; aber jene konventionelle Unterſcheidung, mit welcher die Kunſt ſich ſo lange begnügt hat, iſt dieſer neuen Zeit zu allgemein und oberflächlich, ſie ſucht nach bezeichnenderen Ausdrucksmitteln, und ihre Wahl trifft ſie von Fall zu Fall. Was die *Malerei* anbelangt, ſo hat bereits die reife klaſſiſche Kunſt den ſtereotypen Farbenwechſel in der Darſtellung von männlichen und weiblichen Figuren überwunden; denn die großen polychromen Lekythen aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, welche in gewiſſem Sinne noch daran feſthalten, haben ihre techniſchen und dekorativen Sonderbedingungen und zählen hier nicht mit. Die Tafelmalerei — nach den freilich ſpärlichen Zeugniſſen zu urteilen, die uns erhalten ſind — charakteriſiert den Frauenleib nicht bloß durch hellere Färbung, ſondern durch eine beſcheidenere Verwendung der Schraffur: damit wird nun wohl, im Gegenſatz zum männlichen Fleiſchton, eine lichte Geſamterſcheinung erzielt, indeſſen iſt die illuſioniſtiſche Wirkung auch dementſprechend geringer, die Geſtalt erreicht nicht denſelben Grad von Körperlichkeit. Ein Gemälde helleniſtiſchen Urſprungs verfällt in dieſen Fehler nicht. Es iſt ein Kontraſt von beinahe übertriebener Schärfe, wenn auf pompejaniſchen Bildern die blaſſe Haut der Liebesgöttin ſich an die ſonnenverbrannte, tiefgedunkelte des Ares ſchmiegt: allein die plaſtiſchen Werte halten einander die Wage, beide Körper ſind kräftig durchmodelliert, jeder auf ſeine Art. «Achill auf Skyros» (Fig. 53) enthält eine ganze Stufenleiter von Nuancen: das in der Stubenluft erblühte, zarte und doch männlich feſte Fleiſch des jungen Helden hebt ſich mit ſeinem ſtrahlenden Leuchten wirkungsvoll von der Kupferfarbe der wettergeſtählten Kriegsgeſellen ab, und in das bewegte Durcheinander bringt der Schimmer des entblößten Mädchenkörpers im Hintergrund noch eine weitere Note. Die Gegenſätze beruhen nicht auf dem Kolorit allein, ſondern auf einer *verſchiedenen Art der Pinſelführung*; rein techniſch muß die Wölbung eines Armes, eines Knies eine andere Wiedergabe erfahren, und was dort mit ſtarken Strichen erfaßt wird, rundet ſich hier in ſachte gleitendem Zug, in

allmählichen Übergängen von unendlicher Weichheit. Allein das Licht spielt auf der seidig glänzenden Haut des einen wie auf der metallisch blanken des anderen in derselben Weise, und alles trägt zum lebhaft sinnlichen Reiz des optischen Gesamteindruckes nach Kräften bei.

Der Skulptur mag es nicht leicht fallen, mit ihren Mitteln diesen Eindruck unmittelbarer Naturtreue zu erwecken, besonders da sie den billigen Notbehelf einer realistischen Färbung mit der Zeit immer entschiedener verschmäht. Über die Rolle, welche am pergamenischen Altar der Bemalung zukommen mochte, sind wir sehr ungenügend unterrichtet, viel schlechter als bei den Relieffriesen der archaischen und klassischen Periode; indessen hat es den Anschein, als ob für die Entfaltung einer lebhaften Farbigkeit hier überhaupt kein rechter Platz mehr sei: so sehr hat das plastische Element die Führung an sich gerissen. Das Interesse ist ganz und gar auf ein Bearbeiten der Marmoroberfläche im Sinne einer möglichst überzeugenden Stoffwiedergabe eingestellt, und die Virtuosität der Meißeltechnik hat eine seltene Höhe erreicht. Der Stein schillert in allen Tönen, nimmt bald ein körnig gerauhtes Aussehen, bald das einer spiegelnden oder einer stumpf neutralen Fläche an. Gerade die Behandlung der nackten Körperpartien ist in dieser Hinsicht äußerst lehrreich. Man schreite den pergamenischen Gigantenfries ab: da haben wir den prachtvoll runden Palma Vecchio-Nacken der reitenden Selene, das vielbewunderte Bein der Jägerin Artemis mit seiner glatten Wade — neben der gerunzelten, von Adern und Sehnen gewellten Haut schreckenerregender Ungeheuer. Entscheidend ist ja nicht die Beschaffenheit der Haut allein, sondern ihre verschiedenartige Polsterung mit Fleisch- und Fettmassen, und bei ganz entsprechender Körperhaltung kann daher der Anblick ein völlig abweichender sein. Der messerschleifende Skythe der Marsyasgruppe (Fig. 59) und die aus zahlreichen Kopien bekannte, im Bade kauernde Aphrodite entstammen ungefähr derselben Zeit und verwenden das gleiche Hockmotiv; während nun der gebogene Leib des Schleifers Knochen und Muskeln mit harten Kanten gegen die schwielige Haut drücken läßt, finden wir bei der Badenden ein elastisches Geschiebe von lauter Weichteilen, und nicht bloß das Skelett, auch der gesamte Muskelapparat läßt sich unter der hüllenden Fettschicht nur ahnen. Was es um einen sinnlich empfundenen Körper sei, kann schon die Behandlung einer Einzelheit lehren. Man vergleiche die vom Gewand entblößte Schulter des Mädchens von Antium (Fig. 55) mit derjenigen des Mannes auf der Neapler Grabstele (Fig. 30): erst der Hellenismus hat ein Gefühl dafür, daß auch bei einem leichten Anpressen des Oberarmes die Massen in Bewegung geraten, sich stauen und wölben müssen.

Es ist schwer zu sagen, ob diese Kunst für die Schilderung einer bestimmten Altersstufe vorzüglich begabt sei, und für welche; im Grunde genommen kann sie alles, und es gibt keine Aufgabe, womit sie ernstlich in Verlegenheit zu

bringen wäre. Die Eigenart des Kindeskörpers hat erst sie vollkommen erfaßt. Mag auch das praxitelische Zeitalter hierin alle älteren Versuche bei weitem überholt haben, mit den hellenistischen verglichen nehmen sich seine Kindergestalten immer noch fehlerhaft und unwahr aus. Mit einem Ruck gleichsam hat diese neue Zeit die Dinge eingerenkt, und nun kann man sie auch beim richtigen Namen nennen. Was beim Dionysosknäblein des Praxiteles noch weiche Rundung aus einer nicht genauer charakterisierten Masse war, hier ist es praller Speck, mit tiefen Einschnürungen zwischen den einzelnen Wülsten. Beispiele bieten sich in Menge; allbekannt ist die drollige Gruppe des «Knaben mit der Gans», die Marmorkopie nach einer Bronze des Boëthos von Kalchedon, aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr.; ähnliches kommt auch sonst vor, sogar als Gegenstand frommer Weihung. Und dann jene große Schar geflügelter pausbäckiger Putten, die nun mit einem Male die Welt durchgaukeln: wohl sind es Engel, aber sehr aus Fleisch und Blut, und sichtlich kaum der Muttermilch entwöhnt; die unfertigen Proportionen, die quammigen Formen von Leib und Gliedern sind durchaus diejenigen des ersten Lebensalters. Der praxitelische Sauroktonos ist gewiß ein herrliches Exemplar des Knabenkörpers, stellt man aber den jugendlichen Dionysos des Neapler Museums (sog. Narziß) daneben, so löst der Anblick der letzteren Figur sofort eine Empfindung unmittelbarer Wirklichkeitsnähe aus, während die Statue des vierten Jahrhunderts etwas Unsinnliches behält; zart und weich will auch die hellenistische Plastik den Leib haben, aber es ist ein anderer Begriff von Zartheit, und Brust und Bauch werden so durchgeknetet, daß man die fleischige Substanz unausgesetzt zu spüren bekommt. Andererseits werden nun mit derselben Sicherheit auch die Zeichen des Alterns und des Verfalls erspäht und festgehalten; Bildwerke wie die trunkene Alte, die Statuen bejahrter Fischer und Landleute, oder manche Porträts und Idealbildnisse von Greisen dürfen zum Besten gerechnet werden, was in der Schilderung des welkenden Körpers von der Kunst überhaupt geleistet worden ist. Hier beschränkt sie sich keineswegs darauf, vereinzelte Stirnfalten und Krähenfüße in den Stein zu graben, wie das früher wohl geschah, sondern die abgenutzte, spröde und rissig gewordene Haut hat ein verschrumpftes Aussehen bekommen und hängt, weil die Fettunterlage geschwunden ist, schlaff und haltlos über dem mageren Fleisch.

Das alles sind Dinge, deren Ursachen sich einem aufmerksamen Auge auch ohne weitere Nachprüfung erschließen; ihre Wiedergabe im Kunstwerk ist nur eben ein Beweis dafür, daß diese Zeit der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren überhaupt erhöhte Beachtung schenkt. Allein das Studium der organischen Natur macht nun bei diesen Erkenntnissen nicht halt; zum ersten Male regt sich das Bedürfnis, auch in die Tätigkeit des Muskelapparates Einblick zu gewinnen. Schon die Heraklesbilder der lysippischen Kunst verraten eine

ſehr klare Vorſtellung von jenem Getriebe im Körperinnern, das noch dem fünften Jahrhundert als etwas durchaus Rätſelhaftes, Unerklärliches vorgekommen ſein dürfte; der jüngere Hellenismus vollends überraſcht uns mit ſeiner ſicheren *Beherrſchung des geſamten anatomiſchen Baues.* Nicht umſonſt hat der borgheſiſche Fechter in den Gipsklaſſen unſerer Kunſtakademien jahrzehntelang ſein Weſen treiben dürfen, denn an ſeinem gleichſam enthäuteten Körper läßt ſich der Bewegungsvorgang bis in die letzten Verzweigungen des Sehnen- und Muskelſyſtems verfolgen. Von der ſicheren Hand des geſchulten Kenners wird hier das komplizierteſte Gefüge, welches die Schöpfung erſann, Faſer für Faſer kunſtgerecht zergliedert. Man wird für das pedantiſche Verweilen bei reinen Wiſſensproblemen, das einem unbefangenen Kunſtgenuß gewiß recht wenig zuträglich iſt, nicht den Künſtler allein verantwortlich machen dürfen; es iſt der Forſcherdrang der ganzen Zeit, der vom Bildwerk genaueſten Aufſchluß über alle Einzelheiten des Erkennbaren verlangt. Was emſige Gelehrtenarbeit auf dem Sezierboden des Muſeums von Alexandrien und der pergameniſchen Anatomenſchule ans Licht der Sonne gebracht, iſt Gemeingut der gebildeten Welt geworden; die Ptolemäer ſelbſt geben das Beiſpiel und kämpfen gegen Vorurteil und Abſcheu an, die bisher der Erörterung dieſer Fragen hemmend im Wege geſtanden. Im Typenſchatz der helleniſtiſchen Reliefkeramik iſt das menſchliche *Skelett* ein gar nicht ſeltenes Motiv, und es ſind recht ulkige Situationen, in denen es uns hier entgegentritt. Der Knochenmann auf dem Becher macht niemandem mehr bange; und man ekelt ſich auch nicht, denn man trinkt daraus.

Die Nachricht von Verſuchen der Viviſektion an zum Tode verurteilten Verbrechern klingt keineswegs unglaublich. Und das Bild des gefeſſelten Prometheus, deſſen Leib in nervöſer Erregung ſich windet (pergameniſche Gruppe), oder des von Todesſchmerzen gemarterten Laokoon, an dem jede Fiber zu beben ſcheint, legt in der Tat die Vorſtellung nahe, als ſei das krampfhafte Zucken der Muskeln unter der Haut für dieſe Künſtler kein Geheimnis mehr. Mit einer ſtreng wiſſenſchaftlichen Neugier, mit nüchtern kritiſchem Auge wird das Hämmern und Klopfen im Inneren des Mechanismus verfolgt, und das *Intereſſe für pathologiſche Vorgänge* iſt ſo ſtark, daß es alle äſthetiſchen Bedenken aus dem Felde ſchlägt. Bei der Schindung des Marſyas iſt der Prozeß ſchon in ein Stadium eingetreten, wo Sehnen und Haut des aufgehängten Körpers bis zum äußerſten verzerrt und geſpannt erſcheinen und das Gefüge des Rumpfes zu zerreißen droht; und das alles wirkt um ſo kraſſer, als dicht neben dieſe gewaltſam und unnatürlich geſtreckte Geſtalt die zuſammengekrümmte des kauernden Sklaven gerückt iſt. Bei der Wiedergabe von Körperverletzungen beſchränkt ſich der Künſtler nicht mehr auf eine läſſige Andeutung, wie ſie der idealiſierenden Richtung der klaſſiſchen Kunſt allzeit genügt hat; *man muß den Finger in die*

Wundmale legen können, wenn man die Sache glauben soll. Die Ränder der Wunde klaffen, und das Blut schießt in Strömen heraus; so bei den sterbenden Soldaten der pergamenischen Schlachtdenkmäler (Fig. 58). Mit einer schon widerwärtigen Aufdringlichkeit stellt der bronzene Faustkämpfer (Thermenmuseum, Rom) seine Schmisse zur Schau. Hier sind nun wirklich einmal die verschwollenen Pankratiastenohren zu sehen, die sonst in der archäologischen Literatur eine unnötig große Rolle spielen. Das eine Auge und die Nase sind durch Schläge verunstaltet, die Haare des Schnurrbartes von geronnenem Blut verklebt. Ferner ist die Haut an vielen Stellen aufgerissen, und aus den frischen Wunden sickert noch da und dort ein Tropfen Blutes: aus einer besonderen Masse, vermutlich reinem Kupfer, plastisch hergestellt, so daß die dunkelrote Farbe vom gelben Ton des Erzes grell sich abheben mußte. Man erinnert sich ähnlich naturalistischer Effekte an Kruzifixen und Märtyrerfiguren des 17. Jahrhunderts, welchem die Periode des Hellenismus in so mancher Beziehung nahe verwandt erscheint.

Es ist sehr wohl denkbar, daß die Art, wie diese Kunst das Gewandproblem zu lösen pflegt, dem klassischen Geschmack grundsätzlich widerstrebt haben würde. Das Vortäuschen wirklichen Stoffes, wie es nun immer aufs neue versucht wird, ist nicht bloß eine Frage des Könnens, der rein technischen Fertigkeit, sondern es hat zur Voraussetzung, daß der illusionistische Effekt überhaupt als das Ziel künstlerischen Schaffens empfunden werde. Die hellenistische Zeit ist ganz durchdrungen von dieser Auffassung. Auch künstlerisch minderwertiges Gut unterscheidet sich von den Schöpfungen anderer Perioden durch sein ausgesprochen materielles Aussehen und hat vor ihnen den äußeren Schein der Wahrheit voraus. Der Boden Kleinasiens hat uns zahlreiche Proben dieser Stilrichtung geschenkt: neben der Masse pergamenischer Skulpturen viele Statuen und Grabreliefs aus der Umgebung von Smyrna und aus den Städten im Mäandertal. Aber auch die Kopisten haben sich bemüht, diese eigenartige Stoffbehandlnng nachzuahmen. Wir denken vor allem an die erhaltenen Repliken jener hellenistischen Musenstatuen, welche auch dem Archelaos von Priene für seine «Apotheose Homers» als Vorbilder gedient haben. Sogar an den kleinen und mit geringem Feingefühl gearbeiteten Figuren des Reliefs ist das Raffinement der Gewandanlage, welches die Originale ausgezeichnet haben muß, wenigstens angedeutet.

Die Transparenz eines feinen Gewebes kommt hier mehrmals zum Ausdruck, am augenfälligsten beim dünnen Schleiertuch der Polyhymnia links neben Apoll. Ein durchsichtiges Kleid wird von der älteren Kunst in der Weise wiedergegeben, daß der zarte Stoff von der festen Unterlage sozusagen aufgeschluckt wird; er klebt sich, als sei er mit ihm verwachsen, an alle Wölbungen der Kleiderformen an und läßt sie wie nackt erscheinen. Die Neuerung des Hellenismus besteht nun darin, daß der Überwurf die Gestalt tatsächlich

«verschleiert», nur an einzelnen Stellen mit ihr oder den Faltenrücken eines derberen Untergewandes in Berührung kommt, im übrigen durchaus den Charakter einer bald straff gespannten, bald frei hängenden und lose bewegten Hülle wahrt. Der Zug der verschiedenen Kleiderlagen läuft gern in entgegengesetzter Richtung, das schwere Steilgefält eines Chitons wird von den streifigen Schrägfalten eines sehr zarten Umschlagetuchs überschnitten, und aus diesem kecken Durcheinander ergibt sich dann ein ungemein reizvolles Spiel mit Gegensätzen und der Eindruck einer schillernden Unruhe. Und während die klassische Kunst wohl zwischen gewichtigen und leichten Gewandsorten unterscheidet, auf die Frage nach dem Stoff derselben aber keine bestimmte Antwort gibt, wird jetzt Stück für Stück auf seine Materie hin untersucht, und das Ergebnis ist eine unerhörte Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit des Kostüms. Man meint die Seide knistern zu hören, so täuschend ist die Eigenart vornehmer Frauengewänder mit ihren steifen Brüchen und ihrem kalten Glanz erfaßt. Sehr beliebt ist ein kreppähnlich gerippter Stoff mit enggedrängten, sich kräuselnden Fältchen (vgl. das Mädchen von Antium, Fig. 55), und er nimmt sich um so feiner aus, wenn unmittelbar daneben die stumpfe Fläche eines dicken Wollmantels steht. Die Angabe der Liegefalten spielt eine große Rolle. Man hat beobachtet, daß ein Gewand, das erst sauber gefaltet und zusammengelegt war, noch eine Weile die Spuren dieser Aufbewahrung sichtbar sein läßt: die Bruchstellen bleiben stehen, je nach der Natur des Stoffes als scharfe Kanten oder als breitere, gerundete Wülste. Dieses Faltennetz erhöht die illusionistische Wirkung einer Draperie und bereichert zugleich das Bild, indem es die Eintönigkeit der ungeteilten Fläche aufhebt (das Tischtuch auf Leonardos Abendmahl!); die Skulptur des dritten und zweiten Jahrhunderts macht sich diese Erkenntnis gern zunutze.

Wenn nun selbst Nähte und Säume eines Gewandes, der Fransenbesatz seiner Ränder und der Bund am Halse plastisch verdeutlicht werden, so erreicht die Darstellung bisweilen einen Grad von trockener Sachlichkeit, der dem künstlerischen Eindruck leicht verhängnisvoll werden kann. Von jeher hatte man die gewirkten Muster eines prunkvollen Ornats mit liebevoller Sorgfalt eingeritzt und ihre farbige Buntheit getreulich nachgeahmt; jetzt aber muß sogar das feine Relief gestickter Ornamente mit dem Meißel sich herausbringen lassen (Mantel von Damophons Demeter-Statue in Lykosura; Teppichbehang eines Sitzes aus Pergamon, Berlin), so daß man auch bei geschlossenen Augen sämtliche Einzelheiten des erhabenen Musters durch bloßes Abgreifen der Marmoroberfläche festzustellen vermag. Was die realistischen Tendenzen dieser Kunst von allen ähnlichen Bestrebungen anderer Stilstufen unterscheidet, ist ein ausgeprägter Sinn für die Zusammensetzung aus verschiedenartigen Stoffelementen, selbst beim unscheinbarsten Objekt, und die ganz individuelle Behandlung, die jede Einzelheit danach erfahren muß. Auch ohne alle Vor-

kenntniſſe wird das moderne Publikum den Fechterhandſchuh des bronzenen Fauſtkämpfers ſofort verſtehen; man ſieht es, daß er aus harten Holzreifen, aus ledernem Riemengeflecht und weichem Fellbeſatz beſteht: ſo einwandfrei und unmittelbar überzeugend ſind hier die gegenſätzlichſten Stoffarten zur Anſchauung gebracht. Dem Künſtler macht es ſichtlich Freude, das Schuhwerk einer Figur vollkommen wirklichkeitsgetreu zu geben, mit der mehrfachen Sohlenſchicht und dem oft überreichen Reliefſchmuck aus gepreßtem Leder, mit ſeinen metallenen Buckeln und Schnallen und ſämtlichen Kniffen eines verwickelten Schnürſyſtems.

Alles was irgendwie Taſtwert beſitzt, hat auch Anſpruch auf bildliche Wiedergabe, nicht bloß durch Bemalung wie bisher, ſondern in voller Körperlichkeit. Die techniſche Konſtruktion der Dinge wird ſtets mit größter Umſtändlichkeit erläutert; man muß es im einzelnen verfolgen können, wie die Teile eines Möbels ineinandergefalzt ſind, wie ein Wagen beſpannt iſt. Das Poſtament, welches die Nike von Samothrake zu tragen hat, ſtellt das Vorderteil eines Schiffes dar: die Siegesgöttin hat ſich auf den Bug geſchwungen, die Trompete angeſetzt und ſchmettert ihre jubelnde Fanfare in die Welt hinaus. Man ſollte meinen, daß eine ſummariſche Schilderung des Schiffskörpers dem Bildhauer genügt haben müßte, bei der Kleinheit des Formates und der immerhin untergeordneten Bedeutung eines Sockelgliedes: aber nein, es iſt eine ganz getreue Nachbildung eines wirklichen Fahrzeugs geworden; ein hervorragender Kenner des antiken Seeweſens hat dieſe Diere von Samothrake für das «lehrreichſte und zuverläſſigſte Schiffsbild des klaſſiſchen Altertums» erklärt. Die Gürtelhölzer der Wände, die galerieartig ſeitlich ausladenden Riemenkaſten mit dem gewölbten Dach und den Rojepforten, nichts iſt vergeſſen, und dabei ſind die Maßverhältniſſe des Ganzen aufs gewiſſenhafteſte beachtet. In gleicher Weiſe halten die Schiffsbilder des pergameniſchen Telephosfrieſes der fachmänniſchen Prüfung ſtand, und einmal wird hier (Beſtrafung der Auge) der Bau einer Arche vor unſeren Augen vollzogen, und zwar ſo, daß alle Verrichtungen der dabei beſchäftigten Handwerker ſich ſcharf kontrollieren laſſen.

Das Griechenvolk hat ſein ganzes Leben in einem Garten von zauberiſcher Schönheit zugebracht. Auf Kretas Feldern weckt heute noch der Frühling denſelben üppigen Blumenflor, der in den Tagen der minoiſchen Frühzeit von der Kunſt mit ſo heller Begeiſterung geprieſen worden war. Die Natur hat hier nie aufgehört, ihren feenhaften Reichtum immer aufs neue auszubreiten. Und doch könnte es ſcheinen, als habe ſie jahrhundertelang ganz umſonſt geblüht. Es iſt in früheren Abſchnitten des Buches gezeigt worden, wie der Sinn für das Pflanzliche ſich ſehr bald faſt völlig verloren hat. Unbeachtet und unbekannt ſtand das Veilchen auf der Wieſe; und wo iſt die Lilie hingekommen, die einſt in der Malerei der Kamareszeit mit ſo viel Stolz

ihre ſchimmernde Pracht auf ſchlankem Stengel wiegte? Die klaſſiſche Kunſt zeigt wohl wieder Verſtändnis für die Eigenart pflanzlichen Lebens im allgemeinen; aber ihr Intereſſe iſt doch viel zu ſehr von ganz anderen Dingen in Anſpruch genommen, als daß ſie um individuelle Formen der Flora ſich groß kümmern könnte. Das Gewächs ſpielt auf ihren Bildern eine durchaus untergeordnete Rolle, und niemals wird eine Blume einfach aus Freude an ihrem Daſein dargeſtellt. Im Hellenismus dagegen regt ſich dieſe Freude mächtig. Auch da wo uns Blattwerk oder Frucht in rein attributiver Verwendung begegnen, iſt für eine möglichſt getreue Wiedergabe jeder Einzelheit geſorgt. Das Füllhorn der Erdgöttin am pergameniſchen Altar, der Früchtekorb auf dem herkulanenſiſchen Telephosbild ſind Obſtſtücke von glänzender Mache, und mit welchem Gefühl für den beſonderen Reiz einer beſtimmten Pflanzenart ſind hier die Roſen im Haar der Nymphe, der Pinienbüſchel des Satyrknaben gemalt! Den *feuchten Glanz und Schimmer des Laubs* vermag nun auch die Plaſtik in glänzender Weiſe vorzutäuſchen. An bekränzten Köpfen (z. B. Kentaur im Muſeo Chiaramonti, Vatikan) ist Blatt für Blatt eine Studie nach der Natur. Die metallenen Kränze, die in den Gräbern bisweilen das Haupt des Toten umgeben, erwecken den Anſchein, als ſei da wirkliches Gezweig in flüſſiges Gold getaucht: die zarten Schwellungen der Blattfläche ſind aufs liebevollſte wiedergegeben, ihre ſämtlichen Rippen und Nerven, und anſtandslos läßt die botaniſche Spezies ſich nach Linné beſtimmen. Das gleiche gilt für die reichen Fruchtgehänge und Blumengewinde, die ein beliebtes Motiv des helleniſtiſchen Reliefſchmuckes bilden. Ein Höchſtes an ſinnlicher Pflanzendarſtellung leiſtet dann die Metallkunſt der Spätzeit in ihrem mit vollplaſtiſchem Laubgeranke verkleideten Silbergeſchirr (Becher aus Boscoreale), wo jede Beere wieder anders geformt iſt, mit all den kleinen Defekten und leiſen Abweichungen von der Norm, wie ſie der launiſche Zufall erzeugt.

Eine aus bogheſiſchem Beſitz ſtammende Marmorſtatue ſchildert die Verwandlung der Daphne in einen Lorbeerbaum: es iſt die Verbildlichung einer rein dichteriſchen Fiktion, phantaſtiſch genug — und doch, ſo wie die Geſchichte hier zur Anſchauung gebracht wird, hat ſie etwas Zwingendes, wirkt ganz glaubhaft: man meint es zu ſpüren, wie Stamm und Reiſer mit dem Menſchenleib verwachſen, wie der Saft des Holzes mit Blut ſich miſcht. Der *Übergang von menſchlicher oder tieriſcher in pflanzliche Form* bereitet dieſer Zeit keine Schwierigkeiten, in Architektur und Kleinkunſt gibt es Beiſpiele in großer Zahl für eine wohlgelungene Verbindung einander fremder Elemente, dank dem fein entwickelten Verſtändnis für das treibende Leben und die Wandlungsfähigkeit der einzelnen Organismen. Das *Pflanzenornament* erfährt nun eine immer weiter greifende *Umbildung ins Materielle*; naturaliſtiſche Motive, wie ſie ſeit dem Abſterben der kretiſch-mykeniſchen Kunſt dem Ziergarten dekorativer Stiliſierung grundſätzlich fern-

gehalten wurden, melden sich jetzt überall, und jeder Schritt führt tiefer in Gestrüpp und Dickicht der freien Gotteswelt hinein. Zunächst muß die Flächenhaftigkeit der Ornamentik einer körperlich wirkenden Modellierung weichen; in der unteritalischen Vasenmalerei werden Stengel, Blätter und Früchte mit Hilfe von Schattierung und aufgesetzten Lichtern gerundet, und auch bei rein linearer Ausführung erscheint das Gewächs auf einen bisher ganz unbekannten Grad der Tastbarkeit gebracht, indem seine Teile sich im Raum bewegen und sich bald ein= bald auswärts biegen und rollen. Und dann wird das erst ganz abstrakt empfundene Ornament mehr und mehr mit Formen der wirklichen Flora durchsetzt, von denen es «dem Beschauer wie ein Geruch von frischem Wachstum entgegenströmt». Die Wandlungen des korinthischen Kapitells im Verlauf der hellenistischen Kunstgeschichte sind ungemein bezeichnend für diese zunehmende Freude an der konkreten Natur: vor unseren Augen schiebt eine Blüte nach der anderen zwischen den wuchtigen Rankenspiralen lustig und keck ihr Köpfchen heraus, bis schließlich das tektonische Gerüst fast ganz in einem schwellenden Blumenstrauß verschwindet.

Dieser Vorgang veranschaulicht uns treffend die Art, wie sich in den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt die Entdeckung der Umwelt überhaupt vollzieht. Es ist nicht so, als habe ihr gesamter Inhalt dem Auge sich mit einem Male erschlossen; allmählich nur, beinahe zögernd finden sich die einzelnen Schönheiten zusammen. Das Stilleben gewinnt eine immer größere Bedeutung, und in der Malerei der jüngeren Antike steht es als selbständige Gattung neben den Vertretern anderer Dekorationsarten fast gleichberechtigt da; aber es hat lange gedauert, bis es sich diesen Rang erobert hatte, und seine Anfänge sind bescheiden genug. Allein den ersten Antrieb hat doch auch hier bereits die Alexanderzeit gegeben. Die Gemälde des ausgehenden vierten Jahrhunderts verraten ein ganz neues Interesse für das leblose Ding. Nicht bloß um das Bild zu füllen, oder zur Verstärkung der Raumillusion, wird auf der Alexanderschlacht, auf dem Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» der Boden mit Waffen und Gerät bestreut: die Sachen sind so gemalt, daß man über ihrem Anblick eine Weile alles übrige vergißt und sich ganz in das Studium ihrer sinnlichen Reize verliert. Die Existenz des Dinges an sich ist hier schon als ein malerisches Problem erster Ordnung empfunden, und selbst die unteritalischen Vasenbilder räumen dem toten Inventar eine ganz andere Rolle ein, als sie ihm früher zugestanden wurde; wie täuschend ist hier oft eine metallene Schüssel, das Knochengerüst eines Stierschädels erfaßt! Sogar in rein ornamentalen Kompositionen wird immer eifriger auf die illusionistische Wirkung hingearbeitet. Eine apulische Vasenklasse (sog. Gnathiavasen) verwendet außer naturalistisch gemalten Zweigen und Ranken mit Vorliebe Gegenstände, wie Masken, Musikinstrumente, Kränze und Bänder als Schmuckmotive, in lebhaft bunter Ausführung und körperlich

gerundet. Die Verzierung der alexandriniſchen Grabgefäße (ſog. Hadravaſen), deren Bauch mit gemalten Bändern und Laubgewinden in natürlicher Größe behängt iſt, mag zunächſt als der Erſatz einer wirklichen Bekränzung verſtanden worden ſein: aber es iſt keine bloß ſymboliſche Andeutung mehr, ſondern eine Attrappe. In den Moſaiken des jüngeren Hellenismus wird dann ſchon der Verſuch gemacht, ganze Mengen von allerhand Kleinkram in unbedingter Naturtreue und ſcheinbar willkürlicher oder zufälliger Gruppierung vor dem Beſchauer aufzuſpeichern; beſonders geprieſen wird das Experiment des Malers Soſos von Pergamon, welcher den Fußboden eines Saales ſo geſchickt mit Speiſereſten überſäte, als ſeien ſie ſoeben von des Herren Tiſchen gefallen.

Dem modernen Publikum mag die Erörterung dieſer Dinge überflüſſig oder doch zu breitſpurig erſcheinen; allein es will immer wieder betont ſein, daß das erſtmalige Auftreten dieſer Beſtrebungen eine grundſätzliche Umwertung der Bildelemente überhaupt bedeutet, und daß im Ausmalen des Milieus bis zum vollendeten Augentrug eine Entwicklung ſich ankündigt, die letzten Endes das klaſſiſche Kunſtideal erſchüttern und aus den Fugen heben ſollte. Auch die helleniſtiſche Poeſie verweilt mit unverkennbarem Behagen bei Gegenſtänden, die früher einer eingehenden Schilderung nicht gewürdigt, nur im Vorbeigehen kurz geſtreift zu werden pflegten. Zahlreiche Epigramme der Anthologie haben die eingehende Beſchreibung von Weihgeſchenken zum alleinigen Inhalt; es bildet ſich ein beſonderes literariſches Genre heraus, deſſen ganzer Ehrgeiz darauf gerichtet iſt, der Phantaſie des Leſers einen Ausſchnitt aus dem Bild der Wirklichkeit in ſeinem vollen Farbenſchmucke vorzuzaubern. Auch die landſchaftliche Natur erfährt eine immer gründlichere Beſchreibung, in der idylliſchen Hirtendichtung ſowohl wie im behäbig umſtändlichen Epos. Und obſchon es die helleniſtiſche Antike zu einer reinen Landſchaftsmalerei im Sinne der Kunſt von heute nicht gebracht hat, ſo iſt es doch klar, daß die Umgebung jetzt zum Künſtler in einer neuen und ſeltſam eindringlichen Sprache redet. In der klaſſiſchen Periode läßt der Menſch die Natur nicht an ſich herankommen, und es darf nicht geſchehen, daß ihm der Wald über den Kopf wächſt. Seit Alexander aber iſt das Verhältnis von Figur und Räumlichkeit ein anderes geworden. Schon die oſtgriechiſchen Grab- und Weihreliefs dieſer Zeit unterſcheiden ſich von den älteren Typen nicht nur durch ihren Reichtum an ſzeniſchem Beiwerk, und durch die erhöhte ſtoffliche Behandlung desſelben: die weſentliche Änderung beſteht darin, daß die Menſchengeſtalt das Bildfeld nicht mehr ſo unbedingt beherrſcht wie einſt, daß ſie ſich immer mehr als ein Glied nur eines größeren Ganzen, als ein Ding im Raume fühlt. Es iſt etwas unerhört Neues, wenn auf der Alexanderſchlacht ein ſo mächtiges Stück Himmel ſich dehnen, ein vereinzelter zerzauſter Baum um ein volles Viertel der geſamten

Bildhöhe das Kampfgetümmel überragen darf. Durch das Freihalten einer breiten Vorderbühne, deren Boden leer bleibt oder nur ſpärlich mit Gegenſtänden belegt erſcheint, wird die Szene tiefer in den Raum hineingeſchoben, was zur Folge hat, daß ſie ſchon in ihren Dimenſionen zuſammenſchrumpft. Der figürliche Vorgang iſt ein Bildfaktor unter anderen geworden, nicht das einzige Objekt der Darſtellung, und nicht einmal immer das wichtigſte. *Der Menſch* iſt noch da, aber *nicht mehr «das Maß aller Dinge»*, oder doch in einem ganz anderen Sinne als ſeinerzeit: er dient nur noch äußerlich als Maßſtab für die mächtigeren Erſcheinungen der Natur, in welcher er Gaſtrecht genießt. Und ſelbſt wo lebendigſtes Geſchehen erzählt wird, wie in den «Abenteuern des Odyſſeus» (Fig. 67), iſt es doch nur eine flüchtige Epiſode, die für einen Augenblick den klippenumſäumten Meeresſpiegel ſtreift.

Die Mittel zur Erzielung einer entſchiedenen *Raumilluſion* ſind auch hier noch keineswegs voll ausgenutzt. Man könnte ſich denken, daß die Malerei des 17. Jahrhunderts es nicht unterlaſſen haben würde, durch ein kühneres Schrägſtellen der vielen Schiffe in der Bucht auch die letzten Spuren flächenhafter Schichtung zu tilgen. Für antike Begriffe aber iſt in dieſen Bildern ein Höchſtmaß von Weiträumigkeit erreicht. Die ganz allmähliche Verkleinerung der Gegenſtände, das fortwährende Hin- und Herſchieben der Gründe, die lockere Verteilung der figürlichen Elemente und das Auflichten des Horizonts, das alles dient dazu, das Auge ſachte in die Tiefe gleiten zu laſſen. Auf den Architekturbildern der pompejaniſchen Wandmalerei finden wir die *perſpektiviſche Verkürzung* bis zu einem erſtaunlichen Grad entwickelt; hier kommen dann — bei Säulenhallen oder offenen Lauben — oft ſtark ſich verjüngende Schräganſichten vor, welche den Blick haſtig nach hinten reißen. Allein das Entſcheidende iſt in dieſen Fällen doch die Tatſache, daß *das Bild als Ganzes* dem Beſchauer *ferngerückt* erſcheint, indem ſich zwiſchen ihn und die Darſtellung ein gemalter Rahmen von ſtark betontem Raumwert ſchiebt. Sockel, Gebälk und Stützen dieſer Scheinarchitektur ſind mit Hilfe von Licht und Linearperſpektive ſo kraftvoll modelliert, daß ihre gewölbten und verkröpften Teile dem Beſchauer faſt bis auf Reichweite ſich nähern. Die Vorliebe für illuſioniſtiſche Kunſtſtücke ſolcher Art gibt ſich ſchon in der unteritaliſchen Vaſenmalerei zu erkennen, wo vorſpringende Geſimſe mit Zahnſchnittleiſten, in bloßer Farbe nachgeahmt, die gewohnten Flächenmuſter verdrängen; oder auf bemalten Holzſarkophagen mit der täuſchenden Wiedergabe von Reliefornamenten und plaſtiſchen Löwenköpfen, die tiefe Schlagſchatten auf ihre Unterlage werfen. Ja ſelbſt das alte Mäandermotiv muß jetzt die Umſetzung ins Dreidimenſionale ſich gefallen laſſen und rahmt als erhabenes Band ſowohl Vaſenbilder wie Fresken ein.

In den «Odyſſeelandſchaften» (Fig. 67) und in den verwandten Proſpektmalereien des «zweiten Stils» werden dem Auge Kontraſte aller Art ge-

boten: Gegensätze von Hell und Dunkel, von gedrungener und gelöster Farbigkeit, von greifbaren Nahbildern und nebelhaft verschwommener Ferne. Trotzdem wird man über die Zusammengehörigkeit von Vordergrund und Hintergrund keinen Augenblick im Zweifel gelassen, da eine allen Bildteilen gemeinsame Beleuchtung diese zum einheitlichen Sehkomplex verbindet. Der gleiche Sonnenschein, der vorne um die Kanten der Pfeiler schleicht, im krausen Blattgewirr der Kapitelle spielt, muß auch die Freilichtbühne bestrahlen, auf die man durch die breiten Wandöffnungen der gemalten Halle blickt, und seine seidigen Schleier wehen durch den ganzen Raum. Der gesamte Inhalt des Gesichtsfeldes ist im Licht gebadet, und es gibt da kein Ding, daß sich dem Einfluß der Atmosphäre zu entziehen vermag. Das Merkwürdige ist, daß nun auch da, wo die Umgebung einer Gruppe durch gar nichts angedeutet ist, der Malgrund doch empfunden wird als Luft: nicht als neutrale Fläche, vor welcher die Figuren sich bewegen, sondern als Raum, der alles in sich einschließt, als ein Stück wirklicher Welt. Die Gestalten stehen da wie luft- und lichtumflossen, denn ihre Farben sind unausgesetzt jenen Veränderungen unterworfen, welche das bewegliche Durcheinander von Licht und Schatten verursacht, und das unberührte Lokalkolorit hat von nun an so gut wie keine Stätte mehr.

Nachdem der Bann gebrochen und die Wandlungsfähigkeit der reinen Farbtöne erwiesen und erprobt war, stand auch dem Eintritt der kompliziertesten Lichtspiele kein Hemmnis mehr entgegen. Mit dem Fließen und Schillern in zahllosen Nuancen hat es nicht sein Bewenden — man sucht den Widerschein zu erhaschen, den eine Farbe auf eine andersfarbige Fläche gegenüber wirft, den Abglanz des Feuers auf Gesicht und Körper einer Figur, auf Wand oder Boden (Apelles: Alexander mit dem Blitz; Antiphilos: feueranblasender Knabe). Beispiele einer solchen Reflexmalerei sind auch auf den noch erhaltenen Fresken aus den Vesuvstädten nicht selten anzutreffen; selbst die spröde und ungelenke Technik des Mosaiks mag auf die Wiedergabe dieser Erscheinungen nicht verzichten (Musikantengemälde des Dioskurides von Samos, Neapel). Die Durchsichtigkeit von Wasser und Glas ist ein malerisches Problem, das bereits die Kunst des frühen Hellenismus beschäftigt: die Aphrodite Anadyomene des Apelles ragte nur mit halbem Leibe aus dem Meer, ihr Unterkörper war in verschwommenem Umriß in den Fluten sichtbar; Pausias malte seine trinkende Methe so, daß man durch die gläserne Schale hindurch ihr Gesicht erblicken konnte. Die funkelnden Glanzlichter des Metalls waren schon der älteren Malerei nicht fremd (z. B. Amazonensarkophag aus Corneto, S. 191), aber es ist neu, wenn jetzt die gewölbte Fläche auch zu spiegeln beginnt. Aus einem blanken Rundschild der Alexanderschlacht schauen uns die angstverzerrten Züge eines gestürzten Persers an, der unter die Räder des königlichen Wagens gerät. In des He-

phästos Schmiede wird uns das Antlitz der Thetis zweimal gezeigt, und ein Gemälde solcher Art muß es gewesen sein, das den Apollonios von Rhodos (I 745) zu seiner Beschreibung der Aphrodite angeregt hat, die ihre eigene Schönheit im Schilde des Ares betrachtet. Daß das Wasser als Spiegel dienen kann, hat man von jeher gewußt; aber die Entdeckung, daß sich das auch malen lasse, war erst dem Hellenismus vorbehalten. Auf pompejanischen Wandgemälden wirft ein klarer Quell das Bild des Narziß, das Haupt der Meduse zurück. Am Mosaik des Sosos wurde besonders eine Taube bewundert, die aus einem Becken trinkt «und das Wasser durch den Schatten ihres Kopfes dunkler macht». Das bekannte Gegenstück des kapitolinischen Museums (aus der Hadriansvilla bei Tivoli) hat diesen hübschen Zug nicht aufgenommen, doch mag die trinkende Ziege des Lästrygonengemäldes (Fig. 67) lehren, wie man sich die Sache zu denken hat.

An koloristischen Reizen solcher Art hat die Wandmalerei in Rom und in Kampanien das Höchste und Letzte geleistet, was hier der Antike überhaupt zu leisten beschieden war. Und doch bewegt sie sich damit nur in Geleisen, die schon vom frühen Hellenismus mit vollem Bewußtsein angebahnt worden sind. Der eingangs erwähnte, vielerörterte Ausspruch des Lysipp (bei Plinius 34, 65): er habe — entgegen seinen Vorgängern — die Menschen dargestellt, wie sie ihm erscheinen (das heißt, wie er sie sieht), enthält in knapper Fassung das Geheimnis nicht nur seiner eigenen, sondern der ganzen folgenden Kunst. Sie gibt nichts, was nicht zur «Erscheinung» gehört, und immer ist es ihr um die unmittelbare Übertragung eines Sinneneindrucks zu tun. Der archaische Stil hat eine solche Abhängigkeit vom optisch Wahrnehmbaren überhaupt nicht anerkannt, der klassische nur in sehr bedingtem Grade, mit starken Einschränkungen, und letzten Endes trägt bei ihm immer noch das innere Sehen den Sieg über die bloße Schaulust davon, weil die gefestigte Welt seiner Vorstellung ihm mehr gilt als die flimmernde und zerstreuende Fülle draußen in der Wirklichkeit. Erst die Kunst der nachklassischen Periode hat sich von diesem Ideal endgültig losgesagt, und man könnte ihrer Überzeugung nicht besseren Ausdruck verleihen als mit den Worten aus Goethes Türmerlied:

> Ihr glücklichen Augen, was je ihr gesehn,
> Es sei, wie es wolle, es war doch so schön!

II. Temperament.

Nicht ohne Verwunderung wird beim ersten Anblick des reifen Hellenismus mit seiner aufgewühlten Formenwelt und den von allen Leidenschaften durchfurchten Zügen der Betrachter sich fragen: sind das dieselben Griechen

noch, welche einst die Forderung nach harmonisch abgeklärter Schönheit, nach verhaltenem Ausdruck auf ihre Fahne geschrieben? In der Tat, die griechische Kunst hat im Verlaufe der letzten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung nicht bloß den Schauplatz gewechselt und ihn weit weg vom alten Zentrum an die äußersten Grenzen hellenischen Kulturbereichs verlegt: die produktiven Kräfte strömen ihr aus neuen Quellen zu.

In Kleinasien vornehmlich ist der barocke Stil zu Hause, der nach der Zersplitterung der makedonischen Weltmonarchie seine üppigste Entfaltung erleben sollte. Pergamon, aus einer unbedeutenden Ansiedlung fast unvermittelt und seltsam rasch zu großer Macht erwachsen, entwickelt eine fieberhafte Tätigkeit und handhabt eine Formensprache von höchst originellem Gepräge. Man spricht von einem Stil des Asianismus, und wirklich liegt hier auf dem Gebiet der bildenden Kunst eine ganz analoge Erscheinung vor wie in jener Literaturgattung, welche die Römer «asianisch» nannten und die im Zeitalter Ciceros von den Attizisten so heftig bekämpft worden ist: derselbe Hang zum Pathos, der leicht in Schwulst und Bombast ausartet, gedrungene Fülle, Steigerung der Wirkungsmittel bis zum Übermaß, ein Schwelgen im Gefühl unbändiger Kraft. Es sind letzten Endes Besonderheiten der psychischen Veranlagung, die in Kunst und Rede dieser ostgriechischen Stämme die ausgesprochen disharmonischen Elemente hochkommen ließen. Man spürt den barbarischen Einschlag, wie er übrigens auch in Gesittung und Religion sich deutlich bemerkbar macht; in den einheimischen Kulten vor allem mit dem wilden Ausdruck ihrer orgiastischen Ekstase. Die Grabformen der Pergamener, ihre Bestattungsriten bewahren einen starken Rest jenes ungriechischen Wesens, das den Gebräuchen der vorhellenischen, thrakisch-phrygischen Bevölkerung eigen ist; der Zusammenhang ist hier niemals ganz verloren gegangen. Wir stehen in Pergamon an einer Stelle, wo die Säfte uralten Volkstums aufsteigen aus tiefem Born; sie zwingen die Formen des Lebens wie der Kunst in eine Richtung, die weit abführt von den Gewohnheiten und Schönheitsbegriffen rein griechischer Natur.

An den Extravaganzen, zu denen im dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. die hellenistische Kunst sich fortreißen ließ, hat das griechische Festland sozusagen keinen Anteil gehabt. Höchstens einen passiven, denn es ist freilich nicht unberührt geblieben vom wuchernden Gewächs dieser strotzenden Formenwelt. Man möchte glauben, daß es den neuen Schmuck nur widerwillig trug. Die Burg von Athen hat das attalische Weihgeschenk wieder von sich abgeschüttelt — zum Teil schon im wörtlichsten Sinn, wie eine Nachricht bei Plutarch uns lehrt. Während die schlanken Zeugen der perikleischen Epoche dem Ansturm der Jahrtausende trotzen durften, ist von dem jüngeren Denkmal an Ort und Stelle keine Spur verblieben. Es paßte nicht dahin; wie bizarr muß das wilde Ungestüm dieser Kampfgruppen, das selbst die

Kranzmauer des heiligen Bezirks erklomm, neben der vornehmen Ruhe der klaſſiſchen Schöpfungen ſich ausgenommen haben. Griechenland war kein Boden für Schöpfungen einer ſo aufdringlichen und ſchrillen Kunſt. Sie konnte gedeihen und zu voller Wirkung gelangen nur auf noch ungepflügtem Neuland, wo keine Rückſicht zu nehmen war auf den formvollendeten Beſtand einer ehrwürdigen Vergangenheit. Es iſt nicht zu verkennen, daß die Abneigung gegen die Ausſchreitungen des fremden Stils ſehr bald die Oberhand gewinnt, und die Reaktion, die früh einſetzt, in Athen in Geſtalt einer entſchieden klaſſiziſtiſchen Richtung, hat nun ein leichtes Spiel.

Und doch hatte gerade im alten Hellas einſt der erſte Funke ſich entzündet; die Keime für die ganze folgende Entwicklung ſtecken hier. Schon im vierten Jahrhundert, lange vor der Gründung der Diadochenherrlichkeit, flammen die Vorboten einer revolutionären Erneuerung auf. In der Kunſt um Skopas gärt eine heiße Leidenſchaftlichkeit; und was wir von dieſem Meiſter wiſſen, von ſeiner vorwärtsdrängenden Kraft, läßt ihn als einen Bahnmacher des Hellenismus erſcheinen: ſo gewiß ſeine Formenſprache von derjenigen der Barockperiode noch grundverſchieden iſt. Aber die Wucht einer pathetiſchen Stimmung meldet ſich hier zum erſtenmal, und ſie läßt alle Gebilde ſeiner Hand erzittern. Dieſe erregten Köpfe mit den «Augen voll Feuer», dem wehen oder ſchwärmeriſchen Aufblick; die in raſendem Taumel tanzende Mänade, die noch ein ſpätes Altertum als den Inbegriff beſeelter Kunſt mit Worten rückhaltloſer Bewunderung preiſt. Das alles ſind ſchwache Spuren bloß; das Beſte, Entſcheidende iſt uns verloren. Die Überlieferung weiß von großzügigen Kompoſitionen zu berichten, deren rauſchende Phantaſtik einer viel jüngeren Epoche den Ruhm ihrer ſchwungvollſten Erfindungen ſchon vorweggenommen zu haben ſcheint.

Auch Athen hat der Gewalt dieſer Töne zunächſt ſich keineswegs verſchloſſen. Sogar die Grabmalkunſt gerät in ihren Bann. Auf dem ſo ſtillen Friedhof vor dem Dipylon wird es ſeltſam laut und lebendig, bis jenes Luxusgeſetz des Demetrios von Phaleron dem Treiben plötzlich Einhalt tut. In den Tiergeſtalten, welche als Sinnbilder oder Wächter die Grabbezirke vornehmer Familien ſchmücken, iſt der Urtrieb der Wildheit erwacht. Ein mächtiger Stier tobt ſchnaubend daher, ſchlägt mit dem Schweif, wühlt den Boden auf. Die Löwen ducken ſich drohend zum Sprung, fletſchend und mit geſträubter Mähne. Das Kriegerdenkmal des Ariſtonautes, das zeitlich wohl von Skopas abzurücken iſt, ſtiliſtiſch wie in Dingen des Koſtüms der Bilderwelt des Alexanderſarkophages ſich nähert, verrät doch in ſeinem aufgeregten Weſen den Einfluß des Pariers, zugleich aber auch die Elemente, die noch entſchiedener in die Zukunft weiſen. Dasſelbe gilt von einem am Südabhang der Akropolis gefundenen berückend ſchönen Frauenkopf. Auch das Original der berühmten Niobidengruppe wird, freilich bei ſtarkem Wider-

ſpruch, von manchen Forſchern ſchon dem ausgehenden vierten Jahrhundert zugeſchrieben. Jedenfalls trägt dieſe Übergangszeit die Symptome des fie=bernden Blutes deutlich genug zur Schau. Der Anſtoß iſt erfolgt, und immer weiter zieht das Beben ſeine Kreiſe.

1. Erregung.

Mit dem Beginn des Hellenismus macht ſich überall eine lebhafte Unruhe und nervöſe Erregtheit bemerkbar. Auf dem Gebiet der bildenden Kunſt äußert ſie ſich in einer betonten *Steigerung aller Bewegungsvorgänge*, und im erhöhten Intereſſe für *das Weſen der Bewegung* überhaupt. Wie ein Symbol des neuen Kunſtwollens nimmt es ſich aus, wenn gleich zu An=fang der Periode Lyſipp in ſeiner Statue des Kairos den «günſtigen Augen=blick» zu verkörpern ſucht, der raſch und flüchtig, in geduckter Haltung, am Beſchauer vorüberhuſcht. Das momentane Geſchehen bekommt einen neuen Auftrieb, und als ſeien die Scharniere des Mechanismus mit friſchem Öl ge=tränkt, entfaltet ſchon die körperliche Tätigkeit eine größere Kraft und Energie als jemals vorher. Es iſt keineswegs nur das eiligere Tempo, was dieſe Vorſtellung bedingt, ſondern der Nachdruck, der auf das Spiel der Gelenke gelegt wird. Gewiß, es finden ſich viele neue Bewegungsmotive ein, aber auch die alten tun daneben immer noch ihren Dienſt; und nun iſt es erſtaun=lich, wie geringer äußerer Änderungen es oftmals bedarf, um das überlieferte Schema zu einer ungleich ſtärkeren Intenſität aufzurufen. Man vergleiche die herkulanenſiſchen Ringer (Bronzeſtatuen in Neapel) mit den «Zugreifenden» aus dem äginetiſchen Oſtgiebel: trotz einem zeitlichen Abſtand von Jahrhun=derten iſt die Ähnlichkeit von Situation und Haltung überraſchend groß. Und es iſt gar nicht ſo einfach zu ſagen, warum die Bewegung das eine Mal ſteif und eckig ſich vollzieht, das andere Mal mit einer geſchmeidigen Glätte und Eleganz. Nicht die verbeſſerte Wiedergabe der anatomiſchen Struktur be=deutet das Weſentliche des Fortſchritts, ſondern das wachſende Verſtändnis für das lebendige Hin und Her der Kräfte, das den Apparat erſt ins Rollen bringt.

Bewegung um jeden Preis verlangt dieſe Kunſt; dabei handelt es ſich aber ganz offenbar um ein Nichtanderskönnen, um einen inneren Zwang zur Bewegung; um die Unmöglichkeit, ruhig zu bleiben. *Selbſt in Augen=blicken der Erſchöpfung* kann der Körper nicht zur Ruhe kommen. Die menſchliche Figur in läſſiger und gelöſter Haltung hatte das Zeitalter des Praxiteles in vollendeter Weiſe zur Darſtellung gebracht. Man ſieht es da den weich ſich hinſchmiegenden Leibern an, daß ſie müde ſind, daß ihnen das dolce far niente Bedürfnis iſt, daß ſie lange in der gleichen bequemen und verträumten Poſe verharren könnten. Der Hellenismus bringt auch hier den Umſchwung, und angeſichts dieſer ausruhenden, untätig daſitzenden oder ge=

lagerten Geſtalten hat der Beſchauer den Eindruck: die halten es ſo nicht lange aus, der nächſte Moment macht alles anders. Eine heimliche Erregung rieſelt unaufhörlich durch die Glieder, unter der Haut. Die ältere griechiſche Kunſt kennt dieſe prickelnde Unruhe nicht, die den jugendlichen Hermes aus Herkulaneum ſeinem Felſenſitz abſpenſtig machen will. Und der Torſo von Belvedere! Es iſt noch nicht darauf hingewieſen worden, wie ſehr gerade dieſes Werk an die Sklaven Michelangelos von der Decke der Sixtiniſchen Kapelle erinnert. An jene prächtigen Männerkörper, die — obwohl auf niedrigen Sockel gebannt, und obgleich ihre Aufgabe ſolche Anſtrengung eigentlich nicht verlangt — den ganzen Reichtum ihrer gewaltigen Muskulatur aufrühren und, kaum beachtet, in nebenſächlicher Dienerrolle, Wunder der Kraft und Stärke tun! In der belvederiſchen Statue gibt die Antike ihre Löſung desſelben Problems: den menſchlichen Leib ſitzen und ruhen zu laſſen, und ihn doch in einer Weiſe zu drehen und zu biegen, als ſei er von ſtürmiſchem Drang nach Bewegung erfaßt.

Auch der Schlaf ſtellt niemals einen Zuſtand regungsloſer Ruhe dar; ſtets hat es den Anſchein, als rühre ſich die Figur, und unter der Decke des Schlummers treibt, ſpürbar und ſichtbar, das Leben weiter ſein unſtetes Spiel. Die vatikaniſche Ariadne freilich, an die man zunächſt denken wird, iſt höchſtens bedingt als eine Erfindung des Hellenismus anzuſprechen, da das Motiv einem bedeutend älteren Gemälde entſtammt; die Lage der Schlafenden finden wir dort vorgebildet, und nur im unruhvollen Wurf des Gewandes, in der ſinnlich wirkenden Art der Entblößung verrät ſich der Geiſt der neuen Zeit. Bei den ſelbſtändigen Schöpfungen der nachklaſſiſchen Kunſt aber wird, dank komplizierter Gliederſtellung und beweglichem Mienenſpiel, das Bild einer ſpontanen Erregtheit erzeugt, die Erſchütterung vorhergegangenen Erlebens zittert noch im ermatteten Körper nach. So wird der ſchlafende Hermaphrodit durch wollüſtige Träume und geſchlechtlichen Reiz gequält. Den barberiniſchen Faun hat die ſchwere Müdigkeit des Trunkenſeins auf ſein Felſenbett geworfen, noch taſtet und ſucht der Leib nach feſtem Halt. «Es iſt der Moment des erſten Einſchlafens, bevor die Glieder gelöſt ſind.» Man meint das heftige Auf und Ab der atmenden Bruſt zu ſehen, das Schnarchen des wilden Geſellen zu hören. Selbſt der Tod läßt die letzten Vibrationen des flackernden Erlöſchens in der entſeelten Form noch ſtehen. Der prächtige Kopf eines gefallenen Perſers (Rom, Thermenmuſeum) iſt mißverſtanden worden: nicht ein Sterbender iſt dargeſtellt, er liegt erſchlagen auf der Erde, mit gebrochenem Blick; aber von den Zuckungen des Todeskampfes rührt die auffällige Aſymmetrie der Züge her, die ſchief verzogene Muskulatur, die ungleiche Öffnung der Augen. Die vier Kampfgruppen des attaliſchen Weihgeſchenkes auf der Akropolis zu Athen enthalten alle die Figur eines Toten (Gallier, Gigant, Perſer, Amazone), und in Einzelheiten wird möglichſt ab=

geſtuft; immer jedoch hat die Stellung etwas Momentanes, beim jähen Sturz ſind die Glieder verworfen, und mitten im Krampf brach das Leben entzwei. Und wo der Tod ſo gewaltig mäht, daß ſich die Leichen ſtellenweiſe zu Garben häufen, wie im Gigantenfries des pergameniſchen Altars, da tritt der Fuß des Siegers auf Leiber, deren Blut noch dampft, und aus dem Gewühl am Boden ſieht man die Hand eines Toten ragen, geknickt und ſchlaff, und doch im Augenblick des Niederſinkens ſonderbar belebt: ſo wie nach weithin verheerendem Brand ein letztes Trümmerſtück verglimmend in die Aſche fällt.

Man folge dieſem Bewegungsdrang auf das Gebiet des pſychiſchen Verhaltens. Die ſeeliſche Unruhe iſt hier ſtärker noch als das geſteigerte körperliche Leben, und in ihr kommt die nervöſe Veranlagung der Zeit auf das entſchiedenſte zum Wort. Der helleniſtiſche Menſch ſtellt andere Anſprüche an die Kunſt als ſeine Vorgänger; er will ergriffen, erſchüttert ſein, was wirken ſoll, muß einen im Innerſten packen. Es iſt merkwürdig, wie gering das Intereſſe an jenen rein phyſiſchen Kraftleiſtungen geworden iſt, vor denen das naivere Publikum vergangener Zeiten bewundernd geſtanden. Es braucht ſchon Bewegungsbilder von ſo komplizierter Art und von ſo großem optiſchem Reichtum, wie der Figurenknäuel der florentiniſchen Ringergruppe eines iſt, um das Auge zu feſſeln; im allgemeinen aber iſt es Vorausſetzung, daß die menſchliche Tat nicht bloß von Leibeskraft verrichtet wird. Noch Lyſipp hat in einer Reihe von Erzgruppen die Arbeiten des Herakles geſchildert, ſpäter wird der Gegenſtand ſtark vernachläſſigt, und es iſt bezeichnend, daß die pompejaniſche Malerei, die doch ſo eifrig die griechiſche Heldenſage bis in die entlegenſten Winkel durchſtöbert, gerade dieſe Stoffe faſt achtlos liegen läßt. Auch die einſt ſo beliebten Schlachtenbilder haben ihre Anziehungskraft verloren. Denn das Alexandermoſaik, als getreue Kopie eines Originalgemäldes aus dem Beginn des Hellenismus kunſtgeſchichtlich von unſchätzbarem Wert, bedeutet etwas grundſätzlich Neues und wohl den entſcheidendſten Wendepunkt in der Entwicklung der Schlachtenmalerei, indem die einzelnen Kampfmotive im Gewoge der Maſſen völlig ſich verlieren und dieſes wieder nur als unruhig bewegte Folie dient für die dramatiſche Szene des Vordergrundes; hier aber wird mit allen Mitteln die Aufmerkſamkeit dem Kern des ganzen Bildes zugelenkt, der eine Fülle verſchiedenartigſter Empfindungen — Mitleid und Furcht, ſtürmiſchen Siegerwillen und heroiſchen Opfermut — in einem machtvollen Akkord zuſammenſchlagen läßt. Immer ſind es ſeeliſche Kräfte, die jetzt beim Aufeinanderprallen feindlicher Gewalten zur Auslöſung kommen; die abgegriffenen Kampftypen der klaſſiſchen Zeit bleiben dem «mythologiſchen Ornament» in Architektur und Kunſthandwerk überlaſſen: den Fries des Artemistempels von Magneſia mit ſeiner Amazonenſchlacht wird man nicht anders bewerten, wie die ähnlich

zurechtgemachten, äußerlich effektvollen Darstellungen der unteritalischen Vasenmalerei. Allein schon in der Gigantomachie des pergamenischen Altars finden wir neue Töne angeschlagen, menschlich ergreifende, die um die Teilnahme des Beschauers werben, und eine reiche Stufenleiter von Gefühlsmomenten baut sich auf, von der wilden Wut der letzten verzweifelten Wehr bis zum knirschenden Verenden. Sogar romantische Züge sind mit eingeflochten, und es bleibt nicht wirkungslos, wenn in den gierigen Ansturm der verwegenen Schar auch der kleine Liebesgott seine Pfeile schießt.

Diese Zeit hat eine ausgesprochene Vorliebe für tragische Stoffe und erschütternde Szenen. Da wo die klassische Kunst dem grausigen Vorgang mit Absicht ausgewichen war, wird jetzt der Finger gerade auf die Stelle gelegt, wo die Erzählung anfängt peinlich zu werden. Was diesen Marterbildern, die im Rahmen der asianischen Kunst einen so breiten Raum in Anspruch nehmen, die hochdramatische Note verleiht, ist das Moment der Spannung; es begegnet in dieser raffinierten Zuspitzung hier zum erstenmal. Nicht die Prozedur der Hinrichtung selbst muß das Thema bilden, sondern die irre Angst davor. Dem am Baumstamm aufgehängten Marsyas muß das Kreischen des schleifenden Messers in die Ohren gellen (Fig. 59: Teilkopie der Gruppe). Bei der Bestrafung der Dirke (Fig. 56) ist alles auf solchen Effekt hin angelegt. Selbst da, wo der deus ex machina das Schlimmste verhindert, werden doch alle Schrecken der Erwartung durcherlebt (Prometheusgruppe aus Pergamon, Berlin). Und schließlich der vielgepriesene «Laokoon»: der grausige Tod des Priesters und seiner Knaben unter den entsetzlichsten körperlichen und seelischen Qualen. Aber auch die alten Vorwürfe werden nun anders gestimmt, und in die Kampfszenen kommt eine Wucht und wilde Leidenschaftlichkeit, wogegen alle früheren Lösungen zahm erscheinen. Selten hat der Untergang eines tapferen und furchtbaren Gegners einen so erregenden Ausdruck gefunden wie in der Gigantomachie des großen Altars oder in den Gallierdenkmälern der Attaliden (vgl. Fig. 57, 58), und es klingen Mitleid und bewundernde Achtung durch in diesen Schilderungen, die sich anhören wie das Lied von der Nibelungennot.

Auch in der Malerei des Hellenismus finden wir diejenigen Stoffe bevorzugt, wo die Stimme der Leidenschaft, jäh sich erhebend, das ganze Bild in Aufruhr bringt. Das Gemälde «Achill im Hause des Lykomedes» (Fig. 53) sei als eine besonders bezeichnende Schöpfung dieser temperamentvollen Kunst erwähnt; wie der Anblick der schimmernden Waffen, der Klang der Kriegstrompete den jungen Helden aus träumerischem Mädchendasein schreckt und zu heller Begeisterung entflammt, das ist von einer unwiderstehlich hinreißenden Kraft. Oder Achills Streit mit Agamemnon, wo der lodernde Jähzorn bis dicht vor die Katastrophe führt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Heftigkeit des Geschehens unerläßlich sei, um die gewünschte Spannung zu

erzielen. Im Gegenteil hat man nicht ſelten den Eindruck, als ſetze der Künſtler ſeinen ganzen Ehrgeiz daran, bei möglichſter äußerer Ruhe der Handlung das Feuer der Erregung zu ſchüren. Die Übergabe der Briſeis an Agamemnons Boten vollzieht ſich in einer lautloſen Stille, die etwas unheimlich Lauerndes hat, wie die Schwüle vor Gewitterſturm; die ganze Umgebung hält den Atem an, die Geſichter ſind abgewandt oder im Schatten verborgen, nur die Handbewegung und der drohende Blick der Hauptfigur verraten, mit größter Eindringlichkeit, den ſeeliſchen Konflikt. Mit ähnlichen Mitteln wird, auf einem berühmten und mehrfach kopierten Gemälde, der innere Kampf Medeas vor der Tat zum Ausdruck gebracht.

Das iſt die eine Seite helleniſtiſcher Stimmungskunſt. Auf der anderen Seite aber kommt nun die Heiterkeit in einem bisher unerhörten Grade zum Ausbruch. Niemals wurde ſo viel und aus vollem Halſe gelacht. Ein Lachen, das aus den Tiefen des Weſens ſteigt und das ganze Geſicht durchleuchtet; man denke etwa an den luſtigen «Faun mit dem Flecken» der Münchener Glyptothek. Der geſamte dionyſiſche Schwarm zeigt ſich von überſchäumender Luſt erfaßt und ſtets zu Scherzen aufgelegt. Da haben wir den jungen Satyrburſchen, der in animaliſcher Seligkeit ſich auf dem Rücken wälzt, mit den Beinen ſtrampelt, jauchzend ſein Schnippchen ſchlägt. Den «tanzenden Faun», der wiehernd vor Wonne und alle viere ſchlenkernd durch die Fluren huſcht (Fig. 62). Eine köſtliche Probe dieſer ſprudelnden Fröhlichkeit bietet die Zweifigurengruppe «Aufforderung zum Tanz» (Satyr und Nymphe): ein niedliches Perſönchen ſtreift kichernd ſich ihr Schuhzeug ab für den Barfußtanz, zu dem ihr Partner in grotesk galanter Haltung, ſchnalzend und mit der Fußklapper den Takt anſchlagend, ſie einlädt.

Dieſe ganze ſchäkernde Bilderwelt iſt reichlich mit erotiſchen Motiven durchſetzt; das flirtet und liebelt, lauert und lockt. Was die Kunſt an pikanten Szenen zwiſchen Waldteufeln und Hermaphroditen ſich leiſtet, iſt oft von gewagteſter Eindeutigkeit; immer aber rückt ſie die Sache in das Licht einer ſchimmernden Komik und man kann ihr nicht böſe ſein. Der Vatikan beſitzt im Triton (beſſer Seekentauren), der ein Mädchen durch die rauſchenden Wellen entführt, ein Prachtſtück dieſer Art; das Opfer ſchreit und ſträubt ſich aus Leibeskräften, und der Räuber ſieht auch gar ſchrecklich aus, aber auf ſeinem Fiſchleib rutſchen dralle Eroten heran und machen der Kleinen Mut: es ſei nicht ſo ſchlimm, und die Wildheit des Vorgangs wird aufgelichtet von lächelnder Anmut. Im Kentaurenpaar mit den Amoretten aber, von deſſen Beliebtheit noch mehrere ſtatuariſche Wiederholungen zeugen, entfalten Grazie und Eſprit ihren ganzen ſchillernden Reichtum. Zwei Kentauren, ſehr ungleich an Jahren wie an Temperament; von beiden hat die Liebe Beſitz genommen, und auf dem Pferderücken treibt ein winziger Schalk in hellem Übermut ſeinen Schabernack. Während den ſtruppigen Alten die Geſchichte

hart genug ankommt, so daß er stöhnend sich in seinen Fesseln windet, kennt die Vergnügtheit des Jungen keine Grenzen; mit dem Schweif wippend und ein strahlendes Grinsen auf den Zügen, tänzelt er stolz und selbstbewußt einher. Das reizvolle Spiel mit Gegensätzen, in seiner witzigen Formulierung, wirkt wie ein fein zugeschliffenes Epigramm dieser Zeit, die wie keine andere die Kunst des Scherzens beherrscht. Im jüngeren Hellenismus nimmt dieses lose Erotengetändel immer mehr überhand. So wie die Gemälde des 18. Jahrhunderts von Putten wimmeln, welche den Raum mit dem Schwirren ihrer kleinen Flügel beleben, wie überall von den Stuckdecken der Rokokokirchen pausbäckige Engelsgesichter aus den Wolken herniederschauen und unzählige Porzellanbübchen mit zierlichen Flügeln die Gemächer füllen, so raunt und rauscht es auch hier von reizenden Kinderfiguren mit Vogel= oder Schmetterlingsschwingen, die keck sich eindrängen, gern ein richtiges Heinzelmännchentreiben entfalten, indem sie die menschliche Beschäftigung nachahmen, und nichts bleibt von ihren Späßen verschont.

Nun bedarf es aber des besonderen Vorwurfs gar nicht; auch da wo Beziehungen zu einer bestimmten Situation fehlen, erscheint das Ganze dramatisch bewegt, und selbst die aus jedem inhaltlichen Zusammenhang gelöste Einzelfigur wird in den Kreis leidenschaftlicher Wallungen gezogen. Das Bildnis bekommt den Ausdruck momentaner Bewegung. Wir meinen damit nicht einmal jene Fälle, wo der Porträtierte in lebhafter Handlung gegeben wird, denn solches ist auch der klassischen Bildniskunst keineswegs fremd; dagegen im betonten seelischen Affekt verrät sich der Geist der neuen Zeit, in der veränderten psychologischen Auffassung. Der Blick sucht den Beschauer, und aus der unbefangen schlichten Schilderung, wie man sie früher zu hören gewohnt war, wird jetzt ein aufdringlicher Appell an das Publikum, voll Wucht und Kraft, aber nicht frei von theatralischer Absichtlichkeit. Es ist jene herrische und herausfordernde Sprache, welche die Bildnisse Alexanders und, von diesen stark beeinflußt, diejenigen der Diadochen reden (Fig. 52); sie unterscheiden sich von den Feldherrenstatuen der klassischen Kunst mehr als durch äußere Bewegtheit und machtvoll ausladende Pose durch ihre erhitzte Temperatur. Nicht «zur Statue entgeistert» will man sich dargestellt sehen, sondern in vollster Lebendigkeit und mit den Eingebungen des Augenblicks im entfesselten Spiel der Mienen. Mit überschwänglichen Worten preist die antike Poesie an Lysipps «Alexander mit der Lanze» den grandiosen Zug des schwärmerischen Ausdrucks, und manche der erhaltenen Alexanderköpfe zeigen in der Tat eine verzehrende Leidenschaftlichkeit im Augenaufschlag wie in der nervös arbeitenden Muskulatur der Stirn. Allein der frühe Hellenismus verfügt auch über ganz andere Stimmungen. Ein Werk wie die Demosthenes=Statue des Polyeuktos läßt hinter der erzwungenen Starrheit der körperlichen Erscheinung, wie Feuer hinter Eisentüren, den heißen Seelen=

ſchmerz des Einſamen ahnen, der in ohnmächtiger Trauer am Grab von ſeines Volkes Freiheit ſteht; zur gewollten Schlichtheit der Stellung und des Mantelwurfes, zur Gebärde der feſt verſchlungenen Hände gibt das finſtere Leben des Antlitzes den wirkungsvollſten Gegenſatz.

Der Anblick geiſtiger Untätigkeit iſt dieſem regſamen Zeitalter unerträglich, die beſchauliche Ruhe hat in der Porträtkunſt keine Stätte mehr. So gilt es als Geſetz, daß für Bildniſſe der Dichter und Philoſophen ein Ausdruck der innerlichen Anſtrengung zu wählen ſei, der ſeeliſchen Spannkraft und des ſchweren Ringens mit dem Gedanken. In Menanders krankhaft ſenſibeln Zügen glaubt man die ſchaffende Phantaſie an der Arbeit zu ſehen. In grübelndes Sinnen verſunken ſtarrt Poſeidippos vor ſich hin, den ſchwächlichen Leib in den breiten Seſſel zurückgelehnt. Chryſippos wird in der wachen Haltung des ſcharfen Aufmerkens dargeſtellt, mit vorgebeugtem Oberkörper und lebhaft mit den Fingern rechnend. Und dann jene Kraftgeſtalt des leierſpielenden Sängers (Kopenhagen, früher Sammlung Borgheſe), neben der ihr älteres Gegenſtück, der Anakreon, ſo ſonderbar ruhig und gehalten erſcheint: mit einem drängenden Ungeſtüm, wie es die frühere Zeit nicht kannte, fällt der greiſe Hitzkopf in die Saiten, vom Feuer der Leidenſchaft ergriffen und völlig im Banne der Inſpiration. Gibt bei dieſen Sitzſtatuen die ſeeliſche Anteilnahme und geiſtige Spannkraft ſich ſchon in der lebhaft wechſelnden Stellung, im unruhigen Zug der Gewandfalten kund, ſo bleibt doch der Geſichtsausdruck in allen Fällen der Hauptträger der Stimmung, wie ſchon ein Blick auf die nur im Kopftypus überlieferten Werke lehrt. Das unter der falſchen Bezeichnung «Seneca» bekannte, in zahlreichen Wiederholungen vorhandene Dichterbildnis läßt alle Minen ſpringen; das lamentierende Pathos — von den welken Lippen kommt es wie ein Stöhnen — wird durch die ſchrill kreiſchende Formenſprache noch verſchärft, und ſchon das heftig Gereizte dieſer jähen Kopfwendung gibt dem Werk ein queckſilberig quäleriſches Leben. Und im Idealbildnis Homers zaubern, unbeſchadet der monumentalen Ruhe ſeiner Haltung, eine Fülle feinſter Unregelmäßigkeiten im Bau des Geſichts und ſeiner lockeren Umrahmung, ein leiſes Zucken in Stirn und Wangen und um die bewegten Lippen das Wetterleuchten des Genius hervor, und dem heiſchenden Suchen der erloſchenen Augenſterne eröffnet ſich in grenzenloſer Größe eine viſionäre Welt. Hier haben wir es mit einer Schöpfung des jüngeren Hellenismus zu tun, aber die Tendenz nach geiſtiger Durchdringung wird gleich zu Beginn der ganzen Stilperiode geweckt; ſchon die Münzbildniſſe der Diadochen verraten, trotz der reinen Profilanſicht, durch die Hebung von Kopf und Blick und das lebhafte Spiel der Locken einen ſtürmiſchen Bewegungswillen.

Auch an der Welt des Überirdiſchen geht das Rauſchen der Begeiſterung nicht ſpurlos vorbei. Es iſt nicht mehr die majeſtätiſche Ruhe und Feierlich-

keit, die man vom Götterbild verlangt; statt des Bleibenden soll nun jenes Fluidum seelischen Lebens zum Worte kommen, das wandelbar und der Steigerung fähig ist. Die Olympier sind menschlichen Empfindungen und Leidenschaften unterworfen, und ihre Sinne sind auch Sinne. Hinreißend schön in seinem schwingenden Enthusiasmus ist das «musikalische Gesicht» des fast knabenhaft jugendlichen Apoll (Kopf im Brit. Mus.). Und ebenbürtig stellt sich ihm zur Seite der so berühmt gewordene Frauenkopf aus Pergamon, mit den feuchtglänzenden Augen und den bebenden Lippen; wohl erinnert hier die weiche und malerische Behandlung der Form an Skulpturen des vierten Jahrhunderts, die Beseelung aber ist neu und ohne Beispiel in der älteren Kunst, von einer ungeheuren Gewalt des Ausdrucks. Bei ganz=figuriger Darstellung greift dann auch die pathetische Gebärde machtvoll mit ein. Nicht selten bringt sie etwas Aufreizendes in das Bild, und die eitle Art, wie der Poseidon von Melos vor das Publikum tritt, hätte eine andere Zeit sich schwerlich gefallen lassen.

Ein Wort verdienen noch die dekorativ verwendeten figürlichen Typen des Kunsthandwerks und der Architektur. Die zierlichen Metall=beschläge in Gestalt von Tierköpfen und =Halbfiguren, die wir an Möbeln, Geräten, Waffenstücken in reicher Auswahl finden, lassen sich keine Möglich=keit momentaner Lebensäußerung entgehen: die Pferde wiehern, schütteln die Mähne, die Hunde kläffen und bellen; wie grimmig gebärden sich Löwe und Stier! Ein beliebtes Schmuckmotiv ist die Theatermaske mit ihren bald leid=voll erregten, bald grotesk verzerrten Zügen. Das Gorgoneion verliert die starre Fratzenhaftigkeit und sucht durch den rollenden Blick, durch das Ge=zisch und Gezappel des Schlangenhaars zu schrecken. Auf dem Schalenboden des kostbaren Tafelgeschirrs entfaltet das Reliefemblem ein sprühendes Leben; das Berliner Antiquarium besitzt in einem Silbermedaillon aus Miletopolis (Fig. 65) ein Prachtstück dieser Art: den bärtigen Kopf eines halbtierischen Waldmenschen von wildestem Aussehen, unter dessen gebuckelter Stirn und buschigen Brauen ein drohendes Augenpaar mit unheimlichen Lichtern funkelt. Und angesichts des marmornen Tritons im Vatikan (Fig. 60), der mit seinem (schlechter erhaltenen) Gegenstück zweifellos einer dekorativen Komposition entstammt, fühlt man sich an Gustav Floerkes schöne Worte über Böcklins Triton erinnert. «Der Mann, tierartig menschenähnlich, schaut mit großen, sehnsüchtigen Augen — mit was für unvergeßlichen Augen — ins Weite. Sehnt er sich ein Mensch zu sein, ein armseliger, furchtsamer, aber gottähn=licher Mensch . . .? Sehnt er sich nach einer Seele oder nach der verlorenen Seligkeit, denn die Wassermänner, glaube ich, sind verdammt . . .? Haben diese Augen vor dem Sturz der Engel Gott geschaut — seine Herrlichkeit und seinen Zorn?' Denn es sind mehr als Menschenaugen? Ich muß gestehen, bester Leser, ich weiß es nicht, warum sich dieser tierische Leib so krampfhaft

an den Felſen klammert, während die menſchliche Seele in ganz anderen als Sturmesnöten in den gegenwartsvergeſſenen Augen zittert.» Auch unſer helleniſtiſches Seegeſchöpf, in deſſen brünſtig begehrlichem Aufblick der ganze melancholiſche Zauber des Meeres ſchillert, hat noch jedem Betrachter die gleichen Fragen geſtellt. Es wäre müßig, einer Antwort nachzuſinnen. Es iſt eine Impreſſion dieſer unruhvoll leidenſchaftlichen Kunſt, die überall das flüchtige vergängliche Leben aufzufangen ſucht, wie es als Licht und Sonnenſchein über Boden und Wände, und als ein unbeſtimmbares plötzliches Etwas jäh über das Antlitz der Menſchen huſcht.

2. Aufgereizte Form.

Die Unraſt, welche jetzt den geſamten Bereich des bildneriſchen Schaffens erfaßt, hat ihre Urſache keineswegs bloß im beſonderen Charakter der ſtofflichen Aufgaben; ſie herrſcht auch da, wo jeder äußere Anlaß zur Erregung fehlt, und iſt aus rein optiſchen Bedürfniſſen zu erklären. Man kann von einem Temperament des Sehens ſprechen, das nicht in ſubjektiven Stimmungen begründet iſt, ſondern in einer nervöſen Veranlagung der Sinnesorgane. Der helleniſtiſche Menſch beſaß dieſe Eigenſchaft in hohem Grade. Man meint es ſchon den Köpfen dieſer Kunſt anzuſehen, ihrem aufgeregten Blick: die Art des Schauens iſt eine andere geworden; das Auge verlangt nach Zerſtreuung, und im Geſichtsfeld ſoll es lebendig und unruhig zugehen. In Plaſtik und Architektur nimmt die Bewegung der Fläche einen haſtigen Rhythmus an; überall gehen die Maſſen vor und zurück. Bald drängt die Faſſade ihre Pfeiler und Riſalite mit energiſchem Ruck dem Beſchauer entgegen, bald reißt ſie die Wand in die Tiefe und krümmt ſie zur Niſche. Am deutlichſten läßt ſich der Prozeß an der Entwicklung der pompejaniſchen Wanddekoration verfolgen. An Stelle der geſchloſſenen Mauer tritt eine perſpektiviſch gemalte Scheinarchitektur, welche die feſte Begrenzung des Raumes aufhebt und dem Auge die Unendlichkeit des Dreidimenſionalen vortäuſchen ſoll. Eine Reihe ſchlanker Pfeiler mit leichtem Gebälk oder Rundbogenabſchluß verwandelt das Zimmer in eine offene Halle mit Ausblick in entlegenere Räume; bald ſind es Gebäudegruppen, ein luſtiges Häuſergewirr, bald landſchaftliche Gefilde mit figürlicher Staffage, die in raſcher Verkürzung ſich in die Ferne verlieren (vgl. Fig. 67). Ähnliche Tendenzen beobachten wir im Kunſthandwerk. Es ſei nur an die führende Rolle erinnert, welche hier das Reliefgeſchirr eingenommen hat. Statt des glatten Vaſenkörpers mit den ſanft gerundeten Flächen und dem ruhig ſpiegelnden Firnisglanz liebt man nun die geriefelte oder bucklig bewegte Wölbung, wo die Formen hin- und herſchnellen in raſchem Wechſel. Gleichviel aus welchem Stoff, aus Blech, Glas oder Ton: die Gefäßwandung erhält Stoß auf Stoß, und nun hüpfen

behende die Lichtfunken über die Erhebungen hin. Eine durchsichtige Metallglasur, die sich großer Beliebtheit erfreut, läßt neue koloristische Wirkungen zu und entfesselt ein blitzendes Leuchten.

Ein anderes Moment verwandter Art: der Hang zur spiraligen Drehung. Die Spangen, Ringe, Griffe und Gefäßhenkel, selbst der Säulenschaft werden durch eine scharfe Torsion ihrer Kerben in Bewegung versetzt; unaufhörlich gleitend surrt die Linie rings um das Objekt und zerrt das Auge ihren Schlingen nach. Mit denselben Mitteln sucht auch die figürliche Darstellung den Beschauer zu fesseln. Das eine Mantelende wird gern zum runden Wulst eingerollt, muß so einem Reifen gleich den Rumpf umspannen, und seine Stofflagen werden schräg gewickelt. Man begegnet diesem Motiv der «Mantelrolle» sowohl in der hellenistischen Malerei (z. B. Medea vor dem Kindermord) wie in der Rundskulptur überaus oft: der Poseidon von Melos, die Psyche der bekannten Liebesgruppe, das Mädchen von Antium (Fig. 55) und zahlreiche Frauenstatuen bieten sich als Belege. Aber auch sonst umkreisen die Gewandfalten rotierend den Leib, der seinerseits schon im kräftigen Kontrapost der Glieder den Willen zur Drehung bekundet. Bei der Marmorfigur der Berliner Mänade, welche die wirbelnde Aufregung eines bacchantischen Tanzes dem Auge vorzaubert, betont dieser spiralige Faltenzug besonders wirkungsvoll die schraubenartige Bewegung des Körpers. Lehrreich ist in dieser Hinsicht ein Vergleich des Helios im langwallenden Kleid, der in der Gigantomachie des pergamenischen Altars auf seinem Wagen in den Kampf fährt, mit einer ähnlichen Gestalt des klassischen Stils, etwa dem Wagenlenker vom Friese des Mausoleums: in der älteren Kunst wird noch kein Versuch gemacht, die Linien um die Figur herumzuleiten, erst der Hellenismus wirft sie in kühner Schrägrichtung über die plastische Form. Es kommt auch vor, daß durch ein Kreuzen der Diagonalen der Bewegungseindruck sich kompliziert; bei der Nike von Samothrake zum Beispiel, wo rauschende Faltenströme nach verschiedenen Seiten quer übereinanderschießen.

Eine unstet zuckende Linienführung reizt und rüttelt alles zu nervösem Leben auf, sie bestimmt recht eigentlich die Haltung dieses Stils. Selbst bei ruhig sitzenden Figuren schiebt sich unter schwerer Mantelhülle ein reiches Stoffgefält hervor, kraust sich in wirrem Gedränge; das Brodeln des Rockes, der auf der Basis der Trunkenen Alten so ungeberdig sich regt, begleitet das temperamentvolle Genremotiv des Kunstwerks wie ein weinseliges Geplauder. Die losen Gewandteile, die in klassischer Zeit in mächtigem, ruhigem Bogen sich heben und blähen, erscheinen nun von zerfetztem Umriß begrenzt: man beachte auf dem Gemälde Fig. 53 den wehenden Chiton des Odysseus und Deidameias Schleier; oder das heftige Geflatter von Nikes Kleid (Fig. 57: pergamen. Altar, Fig. 61: pompejanische Bronze). Die jähe Zickzackbewegung der auf- und abtanzenden Säume, wie sie die Athena der genannten Altar-

gruppe zeigt, iſt typiſch, und nicht für leidenſchaftlich erregte Szenen allein. Oft ſteht dieſe wilde Zerriſſenheit der Konturen in ſeltſamem Gegenſatz zum Thema des Bildes; die feierlich getragene Stimmung des opfernden «Mädchens von Antium» (Fig. 55) hat einen ſchweren Stand gegenüber der eigenſinnigen Kraft dieſer Falten und Ränder, deren Linienzug immer wieder, in kurzen Abſtänden, einen harten und eckigen Bruch erfährt. Auch wird das gereizte Gebaren der Draperie mit unverkennbarer Abſicht zu energiſcher Kontraſtwirkung benützt: ſo ſoll bei der meliſchen Aphrodite (Venus von Milo) das zackige Lineament des herabgeglittenen Tuches, ſein lautes Rauſchen die hehre Majeſtät und Reinheit des entblößten Oberkörpers zu erhöhter Geltung bringen. Im allgemeinen aber verrät nun jeder Strich die unruhige Hand; und die knitterige Behandlung der Gewänder entſpringt nicht nur dem Verlangen nach realiſtiſchem Effekt, ſondern der Freude am beweglichen Schauſpiel eines aufgeſtörten Formenapparats.

Wie nicht anders zu erwarten, ſchlagen auch Baukunſt und Kunſtgewerbe die gleiche Tonart an. Für Geſimſe und Möbelſtücke verwendet man gern ein geknicktes Profil; die Stelle der weiteſten Ausladung wird durch ein kantiges Abſetzen betont, und wo früher in ruhiger Schwellung die Flächen ſich bogen, ſtoßen ſie nun ruckweiſe aneinander, mit unvermitteltem Wechſel von Schatten und Licht. So bei den unterſetzten Urnen, welche auf oſtgriechiſchen Reliefs ſo oft Pfeiler und Gebälk bekrönen; bei jenen Henkelflaſchen, deren überhoher dünner Hals zur Weite des Gefäßbauches in geſuchtem Mißverhältnis ſteht. Wenn die Formenſprache des fünften und vierten Jahrhunderts mit Vorliebe die ſanft geſchwungene S-Linie bringt, ſo erſcheint dem Hellenismus dieſe gleitende Rundung als zu ſchwächlich; er verlangt nach kräftigen Akzenten und lenkt den Schwung erſt nach plötzlichem Abſatz über in einen Gegenſchwung: ein ſprechendes Merkmal helleniſtiſcher Henkelbildungen. Geſtreckten Linien iſt dieſer erregte Stil ſelbſtverſtändlich abgeneigt; ſogar das ſimpelſte Gerät wie ein Eßlöffel mag ſich nicht ſteif gerade halten, nur auf Umwegen erreicht der Stiel die Schale.

Dies jähe Aus- und Abbiegen, das komplizierte, gewundene Lineament, ſie verraten das gleiche Behagen an launiſchem Übermut wie der hüpfende Zehengang oder die prickelnde Geſte, auf die man nun überall ſtoßen kann. Und wie das Tafelgeſchirr aus Edelmetall oft Unmögliches leiſtet in tänzelnder Ziererei, ſo beſtimmt der Hang zum Sperrigen und Geſpreizten das Bewegungsgefühl der Periode überhaupt. Eine Verkörperung alles deſſen, was jetzt unter geziertem Gebaren verſtanden ſein will, bedeutet die ſchöne Bronzefigur des «Narziß» im Neapler Muſeum. Schon das Motiv als ſolches iſt ungemein charakteriſtiſch für die kapriziöſe Anmut dieſer Zeit: der jugendliche Dionyſos, der ſchelmiſch drohend mit dem Panther ſpielt — ſo offenbar dürfte die Gruppe zu ergänzen ſein. Im Grunde dasſelbe Thema,

das bereits in jenem alten Grabmaltypus begegnet, wo der Verſtorbene zu ſeinem Hund ſich niederbeugt (Fig. 30), — hier wird es zum neckiſchen Getändel. Die Haltung iſt von einer eigentümlich koketten Art, dies Voreinanderſchieben der Füße, das in anderen Fällen an eigentliche Menuettpoſen erinnert; ſo bei der Gruppe «Amor und Pſyche», mit der verſchränkten Beinſtellung beider Figuren. Dazu ein Wiegen in den Hüften, ein Wenden und Drehen, die Neigung des Kopfes, das kecke Einſtützen der Hand mit dem abſtehenden kleinen Finger. Nicht zu vergeſſen das Flackern des um das Handgelenk geſchlungenen Fellzipfels: eine luſtige Verbrämung, die dem jüngerhelleniſtiſchen Stil beſonders zuſagt und ſich da häufig findet (vgl. den ſchreitenden Horos der Tazza Farneſe, Fig. 63).

In der Natur erfreut ſich das Auge an allem Krauſen und bizarr Geformtem. Das vielfach veräſtelte Gezweig und die knorrigen Biegungen der Stämme — der kahle Baum im Hintergrunde der Alexanderſchlacht iſt ein frühes, aber ungemein bezeichnendes Beiſpiel —, riſſige Rinde und brüchiges Geſtein, das ſind die Dinge, auf welche ſich das Intereſſe ſammelt. Und wenn Landſchaftsbilder, wie das hübſche Bauernrelief der Münchener Glyptothek, mit Vorliebe zerbröckeltes Gemäuer ihrer Szenerie einfügen, ſo iſt es, neben einer gewiſſen Ruinenſentimentalität, ſchon einfach der Reiz des kniſternden Konturs, was die Wahl gerade ſolcher Motive veranlaßt hat; gewiß ſind die erhaltenen Beiſpiele dieſer Reliefgattung durchweg römiſch, doch gehen ihre Anfänge auf ältere, griechiſche Anregung zurück. Bereits auf apuliſchen Vaſen werden Felſen ganz anders wiedergegeben als etwa auf Bildern polygnotiſchen Stils: nicht als rundliche Kuppen, ſondern zerklüftet, oder gar wild zerriſſen; die jüngere Malerei ſteigert die Bewegung bisweilen ins kühn Phantaſtiſche (ſiehe Fig. 67, rechts). Die zerzauſten Bäume dieſer Gemälde, der knorpelige Sykomorenſtamm der Sardonyx-Schale Fig. 63 — ſo lebhaft kontraſtierend mit dem glatten Gewächs des klaſſiziſtiſchen Gegenbeiſpiels Fig. 64 —, es ſind zufällig herausgegriffene Stücke einer überreichen Sammlung, welche die helleniſtiſche Kunſt in ihrer einſeitigen Vorliebe für unruhige Formelemente aus der Fülle der umgebenden Natur ſich zuſammengeſtellt hat. Eiche und Platane (Telephosfries; Relief aus Tralles, Konſtantinopel) ſind die Lieblinge des Zeitgeſchmacks; die kraftvolle Äderung, die gezackten Ränder ihres Laubwerks reden jene Linienſprache, die man ſo gerne hört. Über Ranken und Kränze zittert das Flimmern tief ausgefranſter Blätter hin, und der drohende Ausdruck der Köpfe wird durch dieſe erregte Umrahmung noch bedeutend verſchärft (Fig. 65). Für den Akanthosſchmuck aber ſcheint erſt jetzt die rechte Stunde gekommen; als Verkleidung von Grabſteinen und Säulenköpfen, ja auch als plaſtiſcher Zierat an der Außenwölbung von Gefäßen (megariſche Becher und deren Metallvorbilder) ſchießen ſeine Spitzen und Lappen üppig ins Kraut.

Merkwürdig, wie das Ohr zu verſchiedenen Zeiten die Laute der Natur ſo völlig verſchieden aufnehmen kann. Die Fauna des Meeres hat von jeher die Kunſt der Mittelmeervölker in beſonderem Grade gereizt. Es gibt Perioden, wo es ſcheinen mag, als ſei die See von lauter ſchleimig weichen Lebeweſen bevölkert. Was jetzt aus der feuchten Tiefe gezogen wird, ſtarrt von Stacheln, Schuppen und dornigen Floſſen. An ihren Seepferden, Meerdrachen, Muſcheln läßt die Vaſenmalerei des Hellenismus die ganze Fülle ihrer barocken Launen aus; auch den Fiſchen wiſſen kecke Pinſelſtriche einen luſtig bewegten Umriß zu geben (unteritaliſche Fiſchteller, pompejaniſche Stilleben). Der große Fries des pergameniſchen Altars iſt ganz durchſetzt mit Elementen ſolcher Art. Das Hippokampenpaar, das Poſeidons Wagen zieht, die Waſſertiere und Dämonen in ſeinem Gefolge greiſen mit meſſerſcharfen Krallen in den Kampf ein. Die Schlangenbeine der Giganten ſind von ſtachligen Manſchetten bekränzt; ſogar die Schuppen ſträuben ſich in der Erregung, und ſtatt zungenförmig gerundet ſind ſie oft gleich Pfeilen zugeſpitzt. Zwiſchen das weiche Gefieder der Schwingen werden zackige Kämme geſchoben, hart wie aus Metall; nicht ſelten erſcheinen die Augenbrauen durch gezahnte Algen erſetzt. Die Gottheiten des Meeres tragen gern Gewandſtücke oder Schuhzeug aus Fiſchhaut, deren Säume als wirre Fetzen ſich um Leib und Glieder werfen. Wie aus einem wuchernden Kelch von krauſem Blattwerk, wächſt der Kopf des vatikaniſchen Tritons (Fig. 60) aus ſeinem grotesken Fellkragen empor.

An dieſem Kopf kommt nun aber auch in den gebogenen Spitzen der Tierohren wie der naſſen Haarſträhnen das gleiche Temperament zum Durchbruch. Die Bewegung der Locken iſt jetzt — im Unterſchied von Bildungen klaſſiſcher Zeit — ſtets von einer heftigen Unraſt beherrſcht, oft mit ſtarker Aſymmetrie und entſchiedenen Richtungskontraſten. Und während dort die loſen Enden langen Haares in ſchönem Schwung, aber matt und willenlos dem Wind zur Beute werden, vom leiſeſten Lufthauch ſich heben und tragen laſſen, entwickelt hier das Gewächs eine energiſche Aktivität und bohrt gleichſam aus eigener Kraft ſich trotzig ſeinen Weg ins Freie. Das Haar des «tanzenden Fauns» (Fig. 62) züngelt und ziſcht wie vom Sturm verwehte Flämmchen. Und wie eigenſinnig wogt es über den Köpfen der Laokoongruppe, der Giganten und Kentauren hin und her! In dicken Büſcheln, wirr verſchlungen, zu Knoten gedreht, hängt es um den Schädel, ſchäumt es über Stirn und Schläfen zu wirbelnden Wellen auf (Fig. 65). Ungemein bezeichnend für die zunehmende Freude an üppiger Fülle iſt der marmorne Porträtkopf eines Herrſchers aus Pergamon, der nachträglich, offenbar in der Zeit der Altarſkulpturen, durch das Anfügen eines wallenden Lockenkranzes ein ganz verändertes Ausſehen erhielt. Das ſchlicht anliegende Haar des urſprünglichen Zuſtandes wird zu rauſchendem Bogen aufgebläht.

Der Kopf «erſcheint durch den äußeren Zuſatz der Friſur wie in pathetiſch geſteigertem Ausdruck, und es iſt, als wenn dadurch die Züge ſelbſt, die ja doch unverändert ſind, ſtärkere und ſchwungvolle Bewegung erhalten hätten» (F. Winter). Die Zotteln der Pferdemähnen ſprudeln und wühlen durcheinander, wie wir es von Gemälden des Rubens, von Guido Renis «Aurora» kennen.

Feſtliche Stimmung ruft einen wahren *Aufruhr und Tumult der Linien* hervor, ein Wiſpern, Schmettern und Raunen: ſchaukelnde Blumengewinde und Bänder, wohin man blickt. Wie eine Verkörperung dieſes jubelnden Lebensdranges ſieht die bronzene pompejaniſche *Nike* (Fig. 61) aus. Nicht jenes Sinnbild hochgemuter Siegesfreude, das in der Schöpfung des Paionios klaſſiſche Geſtalt gewonnen hat, wo die Göttin langſam und feierlich ſich auf die Erde niederſenkt, mit weitgeblähtem Mantel und ruhig ausgebreitetem Schwingenpaar, aufrecht und ſtolz: ganz anders ſtellt ſich dieſe Zeit die Überbringerin der Himmelsbotſchaft vor. Ein flinkes Ding kommt da ſauſend durch die Luft, von faſt kindlichem Wuchs und den gertenſchlanken Leib elaſtiſch biegend, feine Fingerchen halten loſe das Attribut; die ſpitzen Flügel drehen ſich, luſtig weht das Kleid. Das Ganze wie ein lichter Traum, befreit von aller Erdenſchwere, und rein optiſch genommen — dank dem Kontrapoſt der Glieder und der Fittiche, dem haſtigen Wogen des Gewandes, dem jähen Wechſel von blitzenden Helligkeiten und Schattenflecken — ein Geflimmer aus eitel Sonnenglanz. In der Malerei, wo ſolche ſchwebenden Tänzerinnen im Schleierkleid bald zum feſten Repertoire gehören, kommt dieſer Tendenz noch die Technik der lockeren Pinſelführung zu Hilfe, welche die Farben in feinen Spritzern über die Fläche dahinjagt. Wahre Wunder im Aufpeitſchen des Bildſtoffes zu nervöſem Spiel bringt die Steinſchneidekunſt hervor (vgl. die Tazza Farneſe, Fig. 63); da vereinigen ſich die Flammen verſchiedener Buntlagen, die hüpfenden Glanzlichter der blanken Politur zu ſprühendem Gefunkel.

III. Spaltungen und Spielarten.

Überaus bunt und ſchillernd iſt das Bild des künſtlichen Schaffens in den letzten Jahrhunderten vor Beginn unſerer Zeitrechnung. Und wenn dieſer Reichtum nach ganz verſchiedenen Seiten auseinanderſtrebt, ſo wird man an ähnliche Divergenzen auch auf anderen Gebieten des kulturellen Lebens erinnern dürfen. «In dem geiſtigen Antlitze des Hellenismus ſind *zwei Hauptzüge*, die miteinander unvereinbar ſcheinen. Das eine iſt die Freude an der Repräſentation, dem Pomp und Schmuck, der erhabenen Poſe: darin liegt das, was wir an ihm barock nennen dürfen. Daneben aber ſteht die intimſte

Freude an der weltverlorenen Stille, dem Frieden des engen natürlichen Kreises, am Feinen, Kleinen, Reinen. Die Marmorhallen des alexandrinischen Palastes, der Riesentempel von Didyma und der rhodische Koloß haben den Freundschaftsgarten des Epikuros, die koischen Landhäuser, in denen Theokrit verkehrt, die Studierzimmer, in denen Kallimachos dichtet und Archimedes forscht, neben sich. Dem entspricht im literarischen Leben der rauschende Stil, der am liebsten über die ganze Welt hintönen will, und die Schlichtheit, die von der Wahrheit, um die sie ringt, einem empfänglichen Freunde, man kann auch sagen dem unbekannten nacharbeitenden Kollegen, berichtet, und das Raffinement des ganz intimen Kunstwerkes. In Wahrheit wurzelt beides in der befreiten Individualität, die sich je nach den Lebenszielen sehr verschieden äußert» (U. von Wilamowitz-Moellendorff).

Tatsächlich wird man hierin — weit eher als im gesteigerten und gelenkiger gewordenen Weltverkehr, in der Fülle fremder Einflüsse und Eindrücke oder in der Mischung von Rasseelementen — die eigentliche Ursache zu erkennen haben für das Durcheinanderspielen oft entschieden gegensätzlicher Gesinnungen und Tendenzen, für die Kompliziertheit und zerstreuende Mannigfaltigkeit dieser launenreichen Zeit. Es ist dies auch der Grund, weshalb der einzelnen Künstlerpersönlichkeit, ihren Wesensmerkmalen und Fortschritten, in der nachklassischen Periode schlechterdings nicht mehr beizukommen ist. Die literarische Kunde versagt in den meisten Fällen, und vor dem Versuch, aus der Masse anonymen Denkmälergutes das Lebenswerk eines bestimmten Meisters zusammenzustellen, muß die Einsicht in den wachsenden Vorrat von Ausdrucksmöglichkeiten warnen. Im fünften und vierten Jahrhundert noch sind der individuellen Begabung des Künstlers deutlich erkennbare Grenzen gezogen, innerhalb derselben sich sein Schaffen in wesentlich gleichartigen Bildungen auszuwirken pflegt. Dieser Beschränkung gegenüber verrät die Physiognomie des Hellenismus eine oft verblüffende Wandlungsfähigkeit der Züge. Der einzelne macht nicht nur seine allerpersönlichste Entwicklung durch, sondern in der Wahl seiner Mittel hat er viel freiere Hand, und nicht selten spielen seine Finger gleich überlegen und gewandt die verschiedenartigsten Instrumente.

Mit denselben Schwierigkeiten, wie die Künstlergeschichte, hat hier nun aber auch jede stilgeschichtliche Untersuchung zu kämpfen; so einfach wie beim bisherigen Verlauf liegen die Dinge nicht mehr. Wohl werden die allgemeinen Richtlinien des Prozesses sichtbar. Man hört nicht selten von einem antiken Barock reden und von einem antiken Rokoko; und unter der Voraussetzung, daß die Parallele mit den Stilen des 17. und 18. Jahrhunderts als das genommen werde, was sie sein soll: als ein Gleichnis, dürfte nichts dagegen einzuwenden sein. Die Ähnlichkeit der Formensprache ist vielfach erstaunlich groß, und ihr Wechsel vollzieht sich hier wie dort in verwandter

Weiſe. Allein im einzelnen iſt die Frage nach Entſtehungszeit und Herkunft der helleniſtiſchen Kunſtwerke noch ſo wenig geklärt, daß eine Ordnung auf ſtilkritiſcher Grundlage ſich kaum durchführen läßt. Die Forſchung der Zukunft wird, wie wir zuverſichtlich hoffen, hier einmal größere Klarheit ſchaffen; einſtweilen bewegt ſie ſich auf gar ſchwankendem Boden, und mindeſtens vom zweiten Jahrhundert v. Chr. abwärts verwirren ſich die Fäden allzuſehr. Was wir im folgenden zu geben verſuchen, iſt nur eine ſummariſche Überſicht über die augenfälligſten *Kontraſte*, welche im Geſamtbild des helleniſtiſchen Zeitalters ſich kreuzen und verflechten, und die ſeinen eigenſten Reiz, aber auch die Gefahren der Zerſplitterung und ſchließlichen Auflöſung bedingen.

In den Sälen der königlichen Bibliothek zu Pergamon fand ein gebildetes Publikum Kunſtwerke gar verſchiedenen Gepräges zur Schau geſtellt: neben Nachbildungen von Statuen phidiaſiſchen Stiles, mit ihrer feierlich erhabenen Großartigkeit, neben archaiſchen Originalen Schöpfungen der damaligen Moderne. Dies älteſte Muſeum griechiſcher Kunſt bedeutet etwas grundſätzlich anderes als die allmählich gewordenen, durch Zufall gruppierten Anſammlungen von Denkmälern aus den verſchiedenſten Epochen, wie wir ſie an den Feſtſtätten zu Olympia und Delphi antreffen. Hat doch hier eine einzige Generation aus dem Kunſtgut von Vergangenheit und Gegenwart mit Bedacht eine Auswahl getroffen, die lediglich durch Bedeutung und Qualität der einzelnen Stücke beſtimmt zu ſein ſcheint; und nun wird den heterogenſten künſtleriſchen Ausdrucksmitteln Geſchmack abgewonnen, und mit dem gleichen Wohlgefallen ruht der Blick auf Proben altertümlicher wie zeitgemäßer Formgebung.

Die *Vielſeitigkeit des äſthetiſchen Verhaltens*, die aus ſolchem Beiſpiel deutlich genug erhellt, darf als ein weſentliches Moment helleniſtiſcher Kunſtliebe bezeichnet werden. Man iſt nicht nur auf die eine Anſchauungsweiſe eingeſchworen, und Sehvorgängen ganz konträrer Art fühlt ſich das Auge gewachſen. Hoch und Niedrig, koloſſales Ausmaß und gewichtige Fülle wie grazile Schlankheit, dumpfe Kraft ſowohl als ſchlüpfrig behende Bewegung: alles vermag hier zu feſſeln und zu reizen. Und es will uns ſcheinen, deutlicher als anderswo ſei auf dieſer Kunſtſtufe noch der fertigen Form der Hergang der Entſtehung anzumerken. Man meint beim Betrachten dieſer Werke unſichtbare Schöpferhände an der Arbeit zu ſpüren; ſie tauchen in dehnbaren, aber klebrig zähen Stoff, ſie kneten und drücken, Form wird an Form gefügt. Allein die Ziele, welche der ſchaffenden Phantaſie dabei vorſchweben, können ſehr weit getrennt liegen. Das bildneriſche Geſtalten gleicht bald einem *wuchtigen Zuſammenballen*, das die Teile aneinanderdrängt *zu kompakter Einheit*, zu einem unlösbaren Ganzen. Und auf der anderen Seite wird ſtatt des Gedrungenen und Schweren überall das

Lichte und Leichte hervorgeholt, und das Bestreben gilt nicht dem Eindruck einer massiven Festigkeit, sondern im Gegenteil einer möglichsten Zersetzung und Auflösung der Masse. Wohl nimmt die letztere Tendenz gegen Ausgang der Periode mehr und mehr überhand, während das Barockideal zusehends an Anziehungskraft einbüßt, indessen tritt der Widerstreit der Richtungen doch bereits so früh zutage, daß von einer strengen chronologischen Scheidung abgesehen werden muß.

Schon in der Raumkunst machen sich die Gegensätze mit aller Schärfe bemerkbar. Die eigenartige Wanddekoration, die in dieser Periode im griechischen Osten aufkommt (Beispiele in Pergamon, Priene, Delos) und von hier aus dann ihren Weg findet bis in die Wohnhäuser von Pompeji (sog. erster pompejanischer Stil), ordnet die Schmuckmotive zu einem Werk aus einem Guß. Man gibt der Zimmerwand das Aussehen einer gemauerten Hausfassade; über solidem Sockel ragt ein sorgfältig konstruiertes Quadergefüge empor, ohne jede Durchbrechung oder Lockerung. Ein energischer Raumabschluß, der die Vorstellung einer mörtelfesten Konsistenz erweckt; die Pilaster, welche bisweilen die Fläche gliedern, sind in die Wand eingebunden. Der sog. zweite Stil dagegen, der in Pompeji später aufkommt, seine Vorstufen aber schon in Malereien des frühen Hellenismus hat, arbeitet — wie oben (S. 256) gezeigt wurde — mit allen Mitteln der Täuschung auf eine möglichst raffinierte Raumerweiterung hin. Denn auch da, wo jede szenische Andeutung fehlt und nur gleichmäßig gefärbte Fläche zu sehen ist, soll doch ein Blick ins Lichte gemeint sein, in den luftigen Himmelsraum. Gute Analogien zu dieser illusionistischen Prospektmalerei bieten sich im Rokoko des 18. Jahrhunderts, und auch an seine Spiegelsäle darf erinnert werden, die mit ihrer Öffnung und Aufschlitzung der Wand und dem Ineinanderspielen mehrerer Zimmerfluchten etwas ganz Ähnliches erstreben: die Schranken werden weggeleugnet, man fühlt sich in eine allseitig flutende Bewegtheit des Raumes versetzt. Was hier im großen versucht wird, trifft aber auch für das Kleine und Kleinste zu, und das Kunstgewerbe macht sich die gleichen Grundsätze in besonderem Grade zu eigen: möglichst wenig Masse, Verringern des Gewichts bis zur Verflüchtigung. Im Glasgeschirr, das rasch die weiteste Verbreitung findet, ist diesen Bedürfnissen ein vortreffliches Instrument zuteil geworden: dünnwandig und durchsichtig, scheinbar substanzlos, schließt es den Inhalt ein, ohne ihn abzuschließen.

Das Bestreben, die Dinge leicht zu nehmen, hat das Kunsthandwerk der hellenistischen Zeit zu Erzeugnissen von unerhörter Feingliedrigkeit angeregt. Und doch finden wir gerade hier auch wieder eine ausgesprochene Vorliebe für alles Lastende und Beschwerte. Da sind die «megarischen Becher», die mit ihrer simpeln Halbkugelgestalt an die runden Schüsseln vorzeitlicher Keramik erinnern. Den Gefäßen gibt man gern eine niedrige und gedrückte

Form; als ziehe das Gewicht des Inhalts ihn zu Boden, lassen sie den Behälter in träger Schwellung schon dicht über dem Fuß auseinandergehen, und häufig wird durch eine wohlberechnete Anbringung der seitlichen Henkel, durch die geschweifte Führung der Konturen die Breite noch besonders betont. Wo nun gar die Funktion des Tragens und Stützens ihren optisch überzeugenden Ausdruck finden soll, wie an den runden Pfosten von Klinen und anderen Möbeln, hat es bei der einfachen seitlichen Ausbuchtung nicht sein Bewenden, sondern es tritt eine echt barocke Häufung stark gewölbter oder scheibenförmig gepreßter Glieder ein, so als bedürfe es der vereinten Kräfte vieler Körper, um dem Druck des Lagers standhalten zu können. Es ist dasselbe Stilempfinden, das sich im großen Zeusaltar von Pergamon sein glänzendstes architektonisches Denkmal errichtet hat. Der Opferherd, von Säulenhallen rings umgeben, steht auf kolossalem Postament, das auffallend proportioniert ist; niedrig, von unverhältnismäßig starker horizontaler Ausdehnung, hat das Ganze den Charakter einer zähen und wie unter gewaltsamem Druck breitgepreßten Masse. Das mächtig ausladende Fußglied, die weit vorstehenden Gesimse, das umlaufende Reliefband mit seinem plastischen Überreichtum tun das ihre, um den Eindruck eines unaufhaltsamen Seitwärtsquellens zu erwecken; und besonders gilt das von den wagerechten Linien der vielen Treppenstufen mit ihrem ganz ungewöhnlichen Längenmaß. Die vom Pergamenerkönig Eumenes gestiftete Wandelhalle am Südfuß der Akropolis von Athen, und in der Residenz der Attaliden selbst jene langgestreckte Schiene der Theaterterrasse sind weitere Proben dieser Baugesinnung, welche ihren monumentalen Gebäudegruppen so eine tragfähige Basis von riesiger Breitenentwicklung schafft.

Auch in der Plastik setzt sich das Gesetz der Schwere mit gesteigertem Nachdruck durch; und es ist nicht bedeutungslos, daß von der am Boden gelagerten Gestalt (für die Personifikation von Bergen oder Gewässern) ein so ausgiebiger Gebrauch gemacht wird. Die Toten und Verwundeten der Schlachtendenkmäler liegen schwerer auf der Erde, als es in Darstellungen der älteren Kunst geschah, und decken einen weiten Raum; der sterbende Gallier und die sehr ähnlichen Figuren vom attalischen Weihgeschenk (Fig. 58), diese stürzenden oder sich duckenden Krieger verraten im Umriß sowohl wie in ihrem plastischen Gehalt eine drückende Wucht. Ein unsichtbares Netz ist über das Ganze geworfen und zwingt es nieder. Das Kauern ist ein Motiv, dessen häufiges Vorkommen in Werken dieser Periode (vgl. Fig. 59) nicht bloß aus der gegebenen Situation erklärt werden kann, sondern aus der Freude an der kraftgesättigten Silhouette, welche das Gewächs des Körpers zusammenkrümmt. Der Kontur einzelner Figuren oder ganzer Gruppen beschreibt einen mehr oder weniger flachen Bogen oder ein Dreieck, fast immer aber behält dabei die wagerechte Richtung das Übergewicht.

Daß andererseits da, wo die Aufgabe eine energische Vertikalbewegung verlangt, die Formen gern eine übertriebene Schlankheit annehmen, wurde bereits in anderem Zusammenhang bemerkt. So zerbrechlich dünne Proportionen, wie sie die Deckenstützen von Ptolemäos' Prachtzelt aufweisen, sind einzig aus der Freude an der Besiegung der Materie zu erklären; sie räumen scheinbar spielend alle Widerstände natürlicher Schwerkraft aus der Welt. Und kein kühnes Wagnis einer anderen Kunst reicht an jene Strahlen von Säulen und Pfeilern heran, die in der jüngeren pompejanischen Wandmalerei das Skelett des ganzen Systems zu bilden pflegen. Allein die zierlichen Hallenarchitekturen und Rundbauten, die wir da in den Öffnungen der Wand gemalt erblicken, sind — trotz ihrer ins Unmögliche stilisierten Luftigkeit — immerhin durch reale Vorbilder angeregt; ein hübsches Beispiel ist etwa das kleine doppelgeschossige Rundmonument zu Ephesos, dessen hohen zylindrischen Körper eine elegante Spitze krönt. In der Plastik entspricht diesem Streben das jetzt so gern gesehene Motiv, daß eine Gestalt in steil gereckter Haltung sich senkrecht in die Höhe schraubt: so der auf den Zehen schreitende flötenblasende Silen, der junge Satyrbursche, der sein eigenes Schwänzchen bestaunt, und zahlreiche ähnliche Typen. Auch die Statue der Daphne, die in den Lorbeerstamm verwandelt wird, darf hier Erwähnung finden.

Angesichts solcher Zwiespältigkeit der Formtendenzen ist es nicht verwunderlich, daß es für diese Kunststufe kein einheitliches Körperideal mehr gibt. Vielfach, im Bereiche des asianischen Barockstils vor allem, ist es die strotzende Fülle einer kerngesunden Leiblichkeit, nach der man verlangt; gedrungene Muskulatur, Fettmassen, saftiges Fleisch. Die Bärte haben eine rundliche und klumpige Bildung; die Formen des Gesichts sind breit und prall, nicht selten schwammig gedunsen. Selbst die Frauenschönheit wird in dieser Richtung gesucht. Über das Geschlecht des «Mädchens von Antium» (Fig. 55) ist schon heftig gestritten worden; von verschiedenen Seiten wurde die Figur als Darstellung eines Jünglings in weiblicher Opfertracht angesprochen. So gewiß diese Auffassung irrig ist, so erscheint sie doch keineswegs unverständlich in Anbetracht der ausgesprochen männlichen Züge, welche dieses junge Weib weit abrücken von dem kanonischen Ebenmaß klassischen Frauenideals: starke Knöchel, feste Arme, eine breite, straffe und muskulöse Brust. Die Gewalt des Rumpfes wird oft gesteigert durch einen im Verhältnis viel zu kleinen Kopf, und bei Gewandfiguren kommen dann noch Scheinwirkungen hinzu wie die sehr dicken Schuhsohlen oder die Gürtung dicht unter den Brüsten, die nun Mode wird. Auch den eigentümlich schwülstigen Gewandstil dieser Bildwerke darf man sich aus solchen Absichten erklären. Das Kleid will hier mehr sein als die Hülle für den Leib. Wie mit dem Körper verwachsen ist es, ein Stück von ihm, ein Teil seiner Kraft; es dient dazu, sein

Gewicht zu verſtärken, läßt ſeinen Umriß anſchwellen. Es iſt nicht nur der Hang zu bombaſtiſcher Aufmachung, wenn ſchwere Stoffmaſſen ſich auf dem Boden ſtauen und der ganze Unterkörper in ihrem Strudel ſich verbirgt: dies Einwickeln der Geſtalt verhilft ihr zu ihrer fülligen Erſcheinung und hat darüber hinaus den Zweck, in optiſcher Hinſicht das Bild zu feſtigen. Seine ſtatiſche Sicherheit verdankt der Poſeidon von Melos nicht zuletzt der Draperie, welche die weitgetrennten Beine mit ihren ſchwungvollen kräftigen Faltenzügen bindet. Noch viel mehr gilt das für den im Kampfe wild ausſchreitenden Zeus der pergameniſchen Gigantomachie; es genügt ein Blick auf ältere Vorbilder, wo die Verhüllung der Beine fehlt (Vaſengemälde), um den bedeutſamen Fortſchritt feſtzuſtellen: dort die etwas kleinlich wirkende Bewegung unbekleideter Glieder, hier ein Rauſchen von grandioſer Macht.

Während nun das wogende Kleid gern dazu benützt wird, das Voluminöſe der Erſcheinung zu verdichten, ſehr wirkungsvoll z. B. auf dem Relief einer tanzenden Mänade aus Pergamon, dient es in anderen Fällen gerade der entgegengeſetzten Beſtimmung, und wir ſehen die Maſſe nach allen Seiten auseinanderſtieben (vgl. Fig. 61 und S. 261). Hier ſind es dann wiederum Leiber von ſchlankem und ſchmächtigem Bau, wie denn der Hellenismus auch das Bild einer zarten Frauenſchönheit von feinſten Verhältniſſen hervorgezaubert hat. Und wenn ſich über dem kleinen Geſicht ein übermäßig hoher Lockenputz mit großen Schleifen auftürmt, ſo ſoll der Kontraſt, genau ſo wie bei den ſtattlichen Coiffüren der Rokokodämchen, die Niedlichkeit des Körpers noch beſonders unterſtreichen. Wie mannigfaltiges Gewächs jetzt demſelben Boden entſteigen kann, das lehren am beſten jene Phantaſiegeſchöpfe, deren Geſtalt und Ausſehen in Werken früherer Stilſtufen weſentlich gleichartig waren. Die Erfindungsgabe des helleniſtiſchen Künſtlers dagegen durchbricht hier allen Zwang typiſcher Regelmäßigkeit; jedes dieſer Fabelweſen erſcheint als ein Kind der launiſchen Stunde, iſt ganz individuell erfaßt. Und nun hat der Barberiniſche Faun, dieſer ungeſchlachte, ſtarkknochige Geſelle mit den kraftſtrotzenden Gliedmaßen, Brüder von gar leichter Statur zur Seite, die mit einer glatten und ſchnellenden Geſchmeidigkeit ſich bewegen. Die Kentauren können, ſelbſt im engeren Bezirk der oſtgriechiſchen Kunſt, eine Wildheit ſehr verſchiedener Art verkörpern; ſie ſind bald von einer ſehnigen Magerkeit, bald ſchwerfällig und plump (Terrakotten), und der Pferdeleib zeigt dann dieſelbe Bildung, welche den Roſſen der pergameniſchen Gigantomachie eignet: dick und rund, gleichſam aufgetrieben, dazu die knollige Form der Gelenke, die ſtämmigen Beine, der ſtampfende Schritt — das alles vereint zu einem Ausdruck wuchtiger und polternder Kraft.

Gegenſätze von ſolcher Stärke bedeuten nun doch etwas anderes als bloß verſchieden gerichtete Ausſtrahlungen des Formengeſchmacks. Das Verhältnis zur Natur, die in dieſen dämoniſchen Geſtalten ja verſinnbildlicht er-

scheint, ist nicht mehr einheitlich, sondern vielfältig gebrochen, je nach Temperament und Lebensgefühl. Und wenn neben der prunkvollen Hofkunst in einer Zeit, wo private Genußliebe und Luxusbedürfnis immer dringender ihre Ansprüche geltend machen und Haus und Garten nach reichem bildlichem Schmuck verlangen, die Kunst des intimen Genres üppig aufzublühen beginnt, so melden sich gerade auf diesem ureigenen Gebiete des Hellenismus die verschiedenartigsten Auffassungen und Stimmungen zum Wort. Für die einen steht die Welt im Zeichen der Romantik. Aus der Enge überfeinerter Gesellschaftssitten und feierlicher Etikette flüchtet man, wenigstens im Bilde, in die freie Gottesnatur. Dabei ist «Natur» im Sinne eines schöneren Daseins zu verstehen, den Widerwärtigkeiten des gemeinen Alltags entrückt und fern. Die Menschheit lechzt nach Sonnenschein und Waldesschatten und schwärmt von einem Glück im Winkel, im traulichen Frieden ländlicher Stille. Man freut sich am Gezirp der Grillen, am Geplauder der Brunnen und Quellen, an Flötensang und Herdengeläut. Gern werden elegische Töne angeschlagen; die Welt ist schön, wenn sie in weiche Farben taucht, in die Dämmerung des sinkenden Abends.

Diese idyllische Richtung, welche in der Hirtenpoesie eines Theokrit ihren glänzenden literarischen Ausdruck finden sollte, treibt nun auch die bildnerische Tätigkeit ganz neuen Zielen zu. Besonders unter den Erzeugnissen der Kleinkunst begegnen wir oft allerliebsten Sachen, harmlosen und heiteren Schilderungen des einfachen Volkslebens, wo die harte Wirklichkeit — auch da, wo an Runzeln und Rissen nicht gespart ist — wie verklärt erscheint vom milden Schimmer unverwüstlicher Daseinsfreude. Und erst jetzt erwacht der Sinn für den Zauber der Landschaft. Die Malerei läßt den szenischen Vorgang immer mehr zusammenschrumpfen, und wo ein mythologisches Geschehnis dem landschaftlichen Rahmen eingeflochten wird, etwa das Parisurteil oder die Überraschung der badenden Artemis durch Aktäon, so ist das doch ganz nebensächlich und dient in erster Linie zur Belebung einer hübsch ausgestatteten Örtlichkeit. Besonders lehrreich ist in dieser Hinsicht der Freskenzyklus der esquilinischen Odysseelandschaften, aus dem Fig. 67 einen Ausschnitt bringt. Schon der winzige Maßstab der Figuren, ihre zappelnden Bewegungen geben den Szenen einen marionettenhaften Anstrich. Gleich gaukelnden Traumbildern zieht es vor den Augen des Beschauers dahin, und das Ganze ist in den Duft und Dunst einer farbigen Märchenstimmung gehüllt. Ob wir nun in das Schattenreich der Unterwelt geführt werden, an die Gestade ferner Inseln oder in Kirkes feenhaftes Heim: überall verliert sich die Erzählung in ein behagliches Ausmalen reizvoller Einzelheiten, und immer wieder wird das Epos zum Idyll.

Allein neben dieser Welt voll lächelnder Lieblichkeit erhebt nun ein krasser Realismus trotzig sein Haupt. Und je ungezwungener dieser fanatische Wahr-

heitsdrang ſich in den Niederungen des Plebejertums bewegen darf, um ſo origineller äußert ſich die Freude an aller urwüchſigen Derbheit. Hat doch dieſe helleniſtiſche Genrekunſt den Dornauszieher in die Welt geſetzt (Marmorſtatue Caſtellani, Brit. Muſeum). Ein ruppiger Gaſſenjunge hockt auf dem Stein am Wege und bückt ſich tief, um den Störenfried aus der ſchwieligen Sohle zu klauben. Ein ordinärer Vorwurf, wenn man will; aber was bei der kapitoliniſchen Bronzefigur dann in die glatte Bahn einer volksfremden Pagenanmut geleitet erſcheint, ſprudelt hier als friſcher Quell aus der unmittelbaren, ungetrübten Anſchauung des wirklichen Lebens. Die Gruppe der ſich zankenden und balgenden Knöchelſpieler iſt Gewächs von derſelben Art. Die Malerei gefällt ſich gar nicht ſelten im Schildern robuſter Menſchlichkeiten; und wer weiß, ob der Meiſter Graphikos ſeinen Übernamen des «Schmutzmalers» nicht als Ehrentitel empfunden hat. Auf literariſchem Gebiet bedeutet, wie mit Recht geſagt worden iſt, die borſtige Dichtung eines Herondas die beſte Parallele. Gern werden Körper von bäuriſch geſundem Weſen vorgezeigt, und der Eindruck rauher Kraft wird noch erhöht durch das Ungepflegte der Erſcheinung. Man läßt ſich gehen. Oft iſt das Gewand in völliger Unordnung, rutſcht von der Schulter herab, ſchleppt läſſig am Boden nach (Fig. 55). Daher auch die lebhafte Teilnahme, welche dieſe Kunſt den barbariſchen Volkstypen entgegenbringt. Es iſt viel weniger, als dies etwa bei Werken älterer Perioden der Fall iſt, die Seltſamkeit der fremden Tracht, die nun das Auge feſſelt; obſchon die realiſtiſche Geſinnung des Zeitalters auch in Dingen der Bewaffnung und des Körperſchmucks die Treue oft peinlich zu wahren weiß. Allein entſcheidend iſt in erſter Linie doch das Raſſige ſchlechthin, das Wilde und Ungezähmte einer von der Ziviliſation noch nicht geglätteten Leiblichkeit. Ihr zuliebe werden, im Widerſpruch ſowohl zur geſchichtlichen Wahrheit wie zur künſtleriſchen Tradition, die Perſer und Gallier der pergameniſchen Siegesdenkmäler zum Teil unbekleidet dargeſtellt (Fig. 58). Wir finden da hervorragende Proben eines rückſichtsloſen Verismus. Man denke an die Negerterrakotten mit ihrem Ausdruck ſtumpfer Gier, an den ſtruppigen Mähnenkopf des Galliers von Gize, oder an den Schleifer in den Uffizien in Florenz (Fig. 59), wo die widerliche Häßlichkeit des Koſakenſchädels ans Groteske ſtreift.

Und doch liegt der Kunſt in ſolchen Fällen jede karikierende Abſicht fern. Bei der Umſtiliſierung des überlieferten Sokratesporträts ins Silensartige (Kopf in Villa Albani) iſt gewiß nicht auf komiſche Wirkung abgezielt; nur werden die Akzente mit einer bisher unerhörten Wucht hingeſetzt, um den Kontraſt von geiſtiger Macht und körperlichen Mängeln möglichſt grell herauszuarbeiten. Auch das Genre verſucht es mit ähnlich draſtiſchen Mitteln; was man will, iſt Naturnähe, ungeſchminkte Wirklichkeit. Erheiternd wirkt der Anblick der «trunkenen Alten» nicht, und vielleicht hätte ein anderer die Sache

liebenswürdiger und mit naivem Humor vorgebracht. Jene Statue des alten Fiſchers aber, in der man einſt eine Darſtellung des ſterbenden Seneca zu erkennen meinte, iſt treffend mit ſhakeſpeariſchen Geſtalten verglichen worden; denn hier wächſt die Dürftigkeit einer durch Not und Mühen zermürbten Exiſtenz ins menſchlich Ergreifende, der Ausdruck ſtumpfen Erdenjammers entbehrt einer gewiſſen Größe nicht. Es ſind trübe und düſtere Waſſer, in denen die Welt ſich ſpiegeln muß, und über dieſen Bildern laſtet es ſchwer wie ſchwüle Gewitterluft.

Fünfter Abſchnitt.

Die Kunſt der Spätzeit.

WO hat man den Schlußpunkt zu ſetzen, wenn die Geſchichte der griechiſchen Kunſt erzählt werden ſoll? Daß die Zeit um Chriſti Geburt eine entſcheidende Wende bedeutet, iſt freilich ohne weiteres klar. Mit der Begründung ſeiner Weltherrſchaft hat Rom nicht bloß auf politiſchem Gebiet die Führung dauernd an ſich geriſſen. Der äußere Machtverluſt hat die Energie und Tatenfreudigkeit des Griechentums überhaupt bedenklich geſchwächt. Es iſt faſt betrübend mitanſehen zu müſſen: wie eine der großen Griechenſtädte nach der anderen, im Mutterland ſowohl wie in Kleinaſien, auf jede eigene Initiative verzichtet und willenlos ſich in das fremde Staatsgewand einer offiziellen national-römiſchen Monumentalkunſt kleiden läßt. Selbſt Athen gibt den Widerſtand auf und läßt ſich Dinge bieten, die ſeiner Phyſiognomie gefährlich ſind. Den Aufgang zur Akropolis flankiert das Denkmal eines Römers auf ſtolzem Viergeſpann (Agrippamonument). Dicht vor dem Parthenon pflanzt ſich ein kleiner Rundtempel für Roma und Auguſtus auf, und trotz ſeiner Anleihen bei der Architektur des benachbarten Erechtheion wirkt er in ſeiner klaſſiſchen Umgebung fremd und unecht. Die Unterſtadt vollends gerät mit ihren prunkvoll ſtrengen Hallenbauten ganz in den Bann einer Kunſt, die nicht mehr als das organiſche Produkt der vorhergehenden Entwicklung aufgefaßt werden kann. Es iſt etwas Anderes und Neues; und es iſt ungriechiſch.

Und doch berechtigt uns dieſes unverkennbare Erlahmen einer großzügigen Aktivität noch nicht, den Faden kurzerhand hier abzureißen; ein Abſchluß an dieſer Stelle käme einem willkürlichen Schnitte gleich. Gewiß, den Stolz des Hellenentums finden wir gebrochen, allein ſein Geſchick iſt noch nicht erfüllt, ſein Leben noch nicht ausgelebt. Das künſtleriſche Wirken des Griechen iſt in den breiten Strom eines allgemeinen Geſchehens gemündet, aber während einer langen Dauer noch ſieht man ſeine Spuren in den Wellen treiben. Dieſem Weiterleben des helleniſchen Elements im Rahmen des größeren Ganzen gilt es nachzugehen, will man den Prozeß ſeines Werdens und Vergehens bis zu Ende verfolgen. Gerade Italien, deſſen

politischer Ehrgeiz und Herrschsucht die Griechenkunst eigentlich entwurzelt und ihrem heimischen Boden nach und nach entfremdet haben, läßt es nun geschehen, daß ihre Ranken sich in all seine Fugen und Winkel spinnen. Kampanien war längst schon eine Pflanzstätte griechischer Kultur, und ein seltener Zufall hat es so gefügt, daß Pompeji eine der wertvollsten Quellen für unsere Kenntnis der hellenistischen Kunst werden sollte: aber auch nach der Romanisierung und noch in der frühen Kaiserzeit ist der griechische Einschlag hier ungemein stark. Die Lebensart eines geistig überlegenen Volkstums bestimmt die Anlage für den öffentlichen Verkehr sowohl wie Raumbildung und Schmuck der Privatarchitektur. Ja der bodenständige Typus des alten italischen Wohnhauses wächst sich mehr und mehr zum Luxusbau nach östlichem Muster aus, schon in den Namen der neu angegliederten Teile gibt sich ihr griechischer Ursprung kund. Was Rom selbst betrifft, so fehlt hier freilich die zwingende Gewalt der Tradition, und in den Tagen des erstarkten Machtbewußtseins hat diese Stadt ein monumentales Aussehen sich geschaffen, das durchaus das Gepräge nationaler Eigenart und Würde trägt, obwohl es die Hilfe fremder Formen keineswegs verschmäht. Indessen, bei der Ausstattung des Privathauses liegen auch hier die Dinge anders. Die Marmorpracht des Palatin sonnt sich im Abendglanz der Hellenenkunst, und in seinem Palast wohnt auch Augustus wie ein Grieche.

Man hat sich diesen Prozeß der Gräzisierung als einen sehr konkreten Vorgang zu denken. Es sind zum guten Teil Bildwerke griechischer Herkunft, mit welchen der Römer Tempel, Säle und Gärten schmückt. Dabei heißt es einem kaum berechtigten Optimismus huldigen, wenn man diese Dinge vorwiegend für Originale der älteren Kunst oder für getreue Kopien nach solchen hält. Die große Masse stellt Erzeugnisse der damaligen Moderne dar; von den herkulanensischen und pompejanischen Bronzen sind sehr viele so zu beurteilen. Die auffällige Gleichartigkeit der Funde aus dem Osten und Westen der Mittelmeerwelt spricht für einen gemeinsamen Ursprungsort, der mit guten Gründen im Mutterlande selbst vermutet wird. Athen betreibt noch immer seinen Export statuarischer und kunstgewerblicher Ware. Einen kostbaren Schatz an griechischer Plastik verdanken wir dem Schiff, das einst auf seiner Fahrt ins Ausland bei Antikythera zugrunde ging; aber hunderte solcher Schiffe haben ihr Ziel erreicht und an Italiens Küste sich ihrer Fracht entledigt. Und auf ihnen sind auch die Künstler selber gekommen. Die Künstler sind Griechen, sie haben das Ansehen der einheimischen, derbgesunden, aber schwerfälligen italischen Kunst ganz in den Schatten gedrängt. Erstaunt horcht man auf, wenn einem beim Prüfen der Schriftquellen einmal ein Name von echt römischem Klang, wie derjenige des Bildhauers Coponius begegnet: so vollkommen herrscht das hellenische Element nun vor. Nur von Griechenhand läßt sich der vornehme Römer por-

trätieren; die Bemalung seiner Wände, die Bearbeitung seiner Edelsteine überträgt er ihr. Der Großgrieche Pasiteles gilt in Rom als der arbiter elegantiarum in allen Fragen künstlerischer Bildung; er ist, gleich Giorgio Vasari, ausübender Meister und Kunstschriftsteller zugleich, und durch zwei Generationen können wir seine Schule verfolgen. Ob sie es sich eingestehen mochten oder nicht: die neuen Herren der Welt haben diese mit griechischen Augen zu sehen gelernt.

I. Klassizismus.

Die Kunst während der Regierung des Augustus und seiner unmittelbaren Nachfolger steht durchaus im Zeichen klassizistischer Bestrebungen, und nicht nur die bildende Kunst. Die Parallele auf literarischem Gebiet drängt sich schon bei flüchtiger Betrachtung auf: Sprache und Dichtung verraten dieselbe Tendenz der Rückkehr zu klassischer Einfachheit und Formenstrenge. Man ist der bewegten Fülle überdrüssig und müde geworden, die Kraftausdrücke des pathetischen Stiles haben ihren Zauber verloren, die erregenden Reizmittel sind verbraucht und wirken nicht mehr. Auge und Ohr verlangen wieder nach der maßvollen, beherrschten Ruhe und abgeklärten Schönheit eines Vortrages, der an klassischen Mustern geschult worden ist. Es geschieht nicht zum ersten Male, daß sich das Interesse den Kunstformen der Vergangenheit zuwendet, und die Anfänge des Klassizismus sind auch keineswegs in Rom zu suchen. Mitten im rauschenden Barock des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. bereits tauchen Erscheinungen auf, die sich deutlich genug als Motive aus einer andersgearteten künstlerischen Sphäre zu erkennen geben. Daß Athen auch unter der Herrschaft einer veränderten Geschmacksrichtung die Tage seines Glanzes nicht vergessen kann und immer wieder in Erinnerungen kramt, ist nicht verwunderlich. Aber selbst die Kunst von Pergamon, der es an Selbstvertrauen und an Bewußtsein des Eigenwertes gewiß nicht fehlt, bringt oft genug und an sehr sichtbarer Stelle ihre klassischen Reminiszenzen an. Nur wäre es durchaus verkehrt, in dieser Wiederaufnahme von Dingen, die der Geschichte angehören, ein Zeichen von Erschöpfung erblicken zu wollen. Wenn diese Pergamener alte Bildwerke kopieren, so geschieht es nicht aus Verlegenheit, aus Mangel an eigenen Einfällen; auch geht es nicht ohne sehr erhebliche Veränderungen und Korrekturen ab, man stilisiert die Vorlage im Sinne der herrschenden Kunstsprache um. Die Verwendung klassischer Typen im Rahmen großangelegter Neuschöpfungen aber — im Gigantenfries des Zeusaltares zum Beispiel — erklärt sich aus dem Bildungsgrad eines anspruchsvollen Publikums, das zwischen originellen Wendungen die Anspielungen und Zitate aus bekannten Werken liebt. So hat

dies Hereinziehen bereits überwundener Formen in die lebendige Kunst der Gegenwart den offensichtlichen Zweck, das Bild der letzteren zu bereichern, den Vorrat an wirksamen Ausdrücken zu vermehren. Den produktiven Kräften und dem zielsicheren Wollen der hellenistischen Zeit ist aus der Benutzung historischer Stilarten keinerlei Schaden erwachsen.

Der augusteische Klassizismus dagegen faßt sein Verhältnis zur Vergangenheit von vornherein ganz anders auf. Er studiert sie, um von ihr zu lernen: weil er irre geworden ist an den Ergebnissen der jüngsten Entwicklung und nach neuen Richtlinien für eine solide künstlerische Arbeit sucht. Auf eine einfache Wiederholung ist es dabei keinesfalls abgesehen, und wenn man das Wesen des klassizistischen Stiles im bedingungslosen Anschluß an eine «altertümliche» Formanschauung sehen wollte, so wäre dies eine sehr oberflächliche und völlig unzureichende Definition. Allerdings kommt der Nachahmung älterer Werke eine höhere Bedeutung zu als zu irgend einer anderen Zeit; niemals ist häufiger kopiert worden, und kaum jemals so gut: der Begriff der stilgetreuen Kopie ist überhaupt erst eine Errungenschaft dieser Periode. Indessen sind die erhaltenen Denkmäler dieser griechisch-römischen Kunst, wie wir oben bereits bemerkt haben, nur zu einem geringen Bruchteil als eigentliche Repliken nach klassischen Originalen zu betrachten. In der freien Verwertung alter Motive aber herrscht eine so große Mannigfaltigkeit, daß von einheitlichen Grundsätzen — was das rein Stoffliche der Auswahl betrifft — überhaupt nicht gesprochen werden kann. Da ist der affektierte Stil der sogenannten neu-attischen Richtung, welcher die starr lächelnde Maske eines künstlich aufgefrischten Archaismus sich vorbindet und nach den Regeln altmodischer Etikette mit eckiger Grazie sich spreizt und ziert. Daneben aber kommt die erhabene Großartigkeit des fünften Jahrhunderts ausgiebig zum Wort, und die weiche, lässige Schönheit der praxitelischen Epoche. Daß schließlich auch die verschiedenartigen Regungen der nachklassischen Kunst ihre Spuren in diesem bunten Bilde hinterlassen haben, könnte nur Voreingenommenheit leugnen. Allein gerade diejenigen Erkenntnisse und Fortschritte, auf welche der Hellenismus ganz besonders stolz gewesen ist, werden jetzt ignoriert, ja geflissentlich ausgeschaltet und unterschlagen, und diese bewußte Beschränkung der Ausdrucksmittel bezeichnet den Kern des ganzen Stilproblems. Das häufige Zurückgreifen auf bestimmte klassische Vorbilder ist eine natürliche Folgeerscheinung solcher Tendenzen, doch keineswegs das entscheidende Moment. Die bedeutendsten Schöpfungen sind von direkten Einflüssen unberührt, und nicht in sklavischer Abhängigkeit von dem oder jenem Muster, sondern im Sinn und Geist geschichtlicher Größen sind sie entworfen und geschaffen.

Man darf die ganze Bewegung als einen natürlichen Rückschlag gegen die Wucherungen und Übertreibungen der unmittelbaren Vorstufe verstehen, aber

unter keinen Umständen als einen Rückbildungsprozeß. Die Keime neuen Wachstums sind zu deutlich und voll drängender Kraft. Im Grunde stellt diese klassizistische Kunst, mit der schlichten Sicherheit älterer Entwicklungsstufen verglichen, eines der denkbar kompliziertesten Gebilde dar: sie ist voller Widersprüche, und in allem das Gegenteil von naiv. Schon in ihrer Vorliebe für die erzwungen steife Haltung ägytischer Figuren und Ornamente, die doch wieder mit allem Sinnenreiz der Wirklichkeit ausgestattet werden, verrät sich das raffinierte Empfinden einer Zeit, die in diesem einen Zug, wie auch in ihrer gesamten Veranlagung, dem «Empire» zu Beginn des 19. Jahrhunderts so sonderbar verwandt erscheint. In welchem Grade die Vorstellungen von gemessener Würde, die mit der Kaiseridee ihren Einzug in die Welt genommen haben, und der nüchterne, aller Romantik abholde Sinn des Römertums überhaupt an der Ausbildung dieses vornehm-kalten Formensystems beteiligt sein mochten, ist eine Frage, zu deren Lösung mehr gehört, als im Zusammenhang einer allgemeinen Übersicht geboten werden kann.

1. Beruhigung und Vereinfachung.

Auf S. 50 unserer Abbildungen haben wir einem Meisterwerk hellenistischer Kleinkunst ein solches der klassizistischen Richtung gegenübergestellt. Die unter dem Namen Tazza Farnese bekannte prachtvolle Sardonyx-Schale des Neapler Museums (Fig. 63) wird mit Recht der Ptolemäerzeit zugeschrieben, und zweifellos handelt es sich um ein Stück alexandrinischer Herkunft. Schon die Darstellung der Innenseite weist uns nach dem Nilland. An den Stamm einer Sykomore gelehnt sitzt der alte Stromgott, sein Füllhorn auf dem Schoß. Vor ihm lagert auf einem ägyptischen Sphinx, dem Symbol des Landes, seine Gattin Euthenia, die Personifikation des Regens und des Überflusses. Die beiden hockenden Mädchen mit Schale und Horn und dem sprießenden Kornfeld dahinter stellen die Jahreszeiten der Überschwemmung und der Feldbestellung dar. Von rechts naht rüstigen Schrittes Horos, der erste Sämann, mit Pflug und Saatbeutel. Zu seinen Häupten schweben die Götter der sommerlichen Winde dem Nil entgegen, dessen Wasser ihr Blasen und Wehen sich stauen und schwellen läßt. Das Ganze ist eine allegorische Schilderung der üppigen Fruchtbarkeit Ägyptens. — Der Reliefschmuck der sogenannten Portlandvase im Britischen Museum (Fig. 64), die der augusteischen Zeit angehört, ist nicht mit Sicherheit zu deuten; jedenfalls sind Szenen des griechischen Mythus gemeint. Die beiden Bilder eignen sich für eine vergleichende Betrachtung schon nach ihrer figürlichen Komposition: vom dunkeln Grunde heben sich hell die Gestalten ab; zu beiden Seiten einer gelagerten, leichtgewandeten Frau sitzen Männer und Mädchen in lässiger Haltung, und alles sammelt und konzentriert sich auf die Mitte. Ein einzelner Baum bezeichnet

hier wie dort den landſchaftlichen Hintergrund. Damit ſind aber auch die gemeinſamen Züge erſchöpft, im übrigen ſtößt man auf Gegenſätzlichkeiten von denkbar ſchroffſter Art.

Was bei der Tazza Farneſe den Eindruck der Unruhe und des verwirrenden Reichtums erweckt, iſt nicht nur die große Figurenzahl und die Fülle des Beiwerks, die lockere Anordnung der Bildelemente: demgegenüber wirkt die Portlandvaſe mit ihrer Beſchränkung auf wenige Figuren, mit der Schlichtheit des Koſtüms und dem ſtreng ſymmetriſchen Gruppenbau freilich faſt nüchtern klar. Auch die lebhaftere Bewegung — die tatſächliche ſowohl wie die Erregtheit des Linearen —, die ſtarke Rundung und die Ausnutzung der dritten Dimenſion machen es nicht allein: ſchon *die farbige Wirkung iſt grundverſchieden*, dort unſtet und flackernd, hier ruhig und ſtill. Die helleniſtiſche Glyptik liebt ſprühende Farben; ſie ſucht ſich Steine mit möglichſt wechſelnder Polychromie und ſchleift ſie ſo, daß die Schichten jäh durcheinanderſchnellen. Der emporſtehende breite Rand der farneſiſchen Schale (auf unſerer Abbildung nicht mehr ſichtbar) läßt grelle Blitze in kühn geſchwungenen Schleifen über die dunkle Wölbung zucken. Der Kopf des Sphinx iſt aus der hellen Schicht, ſein Leib aus der dunkeln geſchnitten, und dank der ſpiegelnden Politur des Reliefs ſchillert das Ganze in unzähligen Tönen. Der Klaſſizismus dagegen *dämpft die Buntheit und tötet den Glanz*. Die Portlandvaſe iſt eine Amphora aus laſurblauem, faſt ſchwarzem Glas, der Anguß iſt opak-weiß, hat einen matten Elfenbeinton. Der Effekt erinnert an das im achtzehnten Jahrhundert aufgekommene Wedgwood-Porzellan, das ja auch in ſtiliſtiſcher Hinſicht eine ſehr weitgehende Verwandtſchaft zeigt. Die Überfangtechnik unſeres Gefäßes und ähnlicher Vaſen, wie auch der vielen Glasgemmen dieſer frühen Kaiſerzeit, iſt eine Nachahmung des Kameenſchnitts, keine naturaliſtiſche freilich, aber auch die geſchnittenen Steine der auguſteiſchen Epoche bieten nun einen Anblick, der von demjenigen helleniſtiſcher Exemplare grundſätzlich verſchieden iſt. Das große Prachtſtück des Wiener Hofmuſeums, die berühmte *Gemma Auguſtea*, verzichtet völlig auf jede Buntheit, auf alles das Auge beunruhigende Funkeln und Schimmern; die Wirkung baſiert ausſchließlich auf dem ſtarren Gegenſatz der zwei Onyxlagen, doch die Färbung beider iſt gleich glanzlos und ſtumpf. «Der Stein, mit ſeinen milchweißen Geſtalten auf dunkelbraunem Grund, iſt ein Muſter kühler, vornehmer Eleganz, etwa im Sinne napoleoniſcher Kunſt» (A. Michaelis). Der Sardonyx wird nun immer ſo bearbeitet, daß ſeine Schichten genau wagerecht liegen und nirgends durcheinandergeraten; den früher ſo beliebten quergeſtreiften Stein bekommt man nicht mehr zu Geſicht. Auch den geſprenkelten Jaſpis nicht mehr: das Material findet ſich in allen Abſtufungen vom blaſſen bis zum ſatten dunkeln Rot, aber ſtets in gleichmäßigem, ungebrochenem Farbton. Mit dieſer Vorliebe für maßvolle und ruhige Einheit-

lichkeit hängt es auch zuſammen, wenn die ſtark konvexen Formen der Edelſteine und Paſten jetzt verſchwinden; die Wölbung wird zurückgedrängt, und an Stelle der kecken maleriſchen Reize, wie ſie die vorhergehende Kleinkunſt ſo gerne erſtrebte, iſt es nun die von Farbenſpielen ungetrübte plaſtiſche Klarheit, welche das Auge entzückt. Ein ganz entſprechender Wandel vollzieht ſich in der Reliefkeramik: das ſpäthelleniſtiſche flott modellierte Tongeſchirr mit ſeiner leuchtenden Bleiglaſur und der teilweiſen Färbung des Bildſchmucks finden wir abgelöſt durch die arretiniſche Terra ſigillata, deren monochromes Tiefrot und ſchwacherhabener Schmuck die ſaubere Korrektheit des Dargeſtellten ſo vortrefflich zur Geltung bringen.

Die gleichen Tendenzen, welche das Kunſtgewerbe der auguſteiſchen Zeit beherrſchen, treten uns nun auch entgegen in ihrer Malerei. Zunächſt wird man ſich nicht darüber wundern dürfen, hier überhaupt in recht erheblichem Grade die Farbe entwertet zu ſehen. Die Zeichnung wird wieder in ihre Rechte eingeſetzt, mit unerbittlicher Strenge werden die Formen der Dinge linear umriſſen, hart und ſcharf; die Figuren ſchälen ſich aus dem Grunde los und ſtehen in klarem Umriß da. In der ſogenannten Villa des Cicero in Pompeji ſchweben die zierlichen «ſeiltanzenden» Satyrn als rote oder grüne Silhouetten vor der ſchwarzen Wand: ein dekorativer Effekt von auserleſener Feinheit. Die eigentlichen Gemälde aber verzichten jetzt auf die Errungenſchaften des Luminismus zugunſten der plaſtiſchen Modellierung. Feſte Grenzen halten allſeits die Maſſen zuſammen, und auch die Innenzeichnung wird mit einer faſt pedantiſchen Deutlichkeit herausgearbeitet; der Zug der Gewandfalten bekommt eine metalliſche Schärfe. In dieſer Welt des Nüchtern-Klaren iſt für freies maleriſches Empfinden keine Stätte mehr; nicht mit Farbe und Licht wird hier geformt, ſondern mit vorwiegend zeichneriſchen Mitteln, und oft ſind die Bilder wieder, im Sinne der klaſſiſchen Kunſt, bloß koloriert. Dabei iſt die Auswahl der Farben eine grundſätzlich andere als in der helleniſtiſchen Malerei. Während dieſe in lachenden, leuchtenden Tönen ſchwelgt, in ewigem Fluß und Wandel begriffen, hört jetzt die bunte Bewegtheit auf, die Farben ſetzen ſich und werden hart. Man liebt das ſtarke, ruhige Kolorit, den tiefbraunen Fleiſchton, und im Gewand den beſtimmt wirkenden Akzent. Auffallend oft findet ſich das Nebeneinander von Gelb und Violett: eine Zuſammenſtellung, die ſchon in klaſſiſcher Zeit gerne verwendet wird — es ſind Lieblingsfarben des alten Athen —, auch dies Zurückgreifen auf die Kontraſtwirkungen der Vergangenheit iſt ein intereſſanter Weſenszug des klaſſiziſtiſchen Geſchmacks. Daneben fehlt es freilich keineswegs an überaus fein abgetönten Farbenharmonien von zarteſter Struktur. Wir erinnern nur an die «Aldobrandiniſche Hochzeit» mit ihren grünlichen, bläulichen, bräunlichen, blaßvioletten Tönen; das alles aber klingt zuſammen in eine äußerſt gehaltene Geſamtſtimmung, und das in großen Flächen auftretende Weiß

verbreitet ſeine Kühle durch das ganze Bild. Immer jedoch ſind die Farben derart eingebunden in ein einheitliches Syſtem von maßvoller Gehaltenheit, daß keine einzelne herauszuſpringen vermag; und darin beruht der bedeutſame Unterſchied von der Gemäldekunſt des Hellenismus.

Die typiſche Wanddekoration der auguſteiſchen Periode iſt der ſogenannte dritte Stil, der in Pompeji zu Beginn der Kaiſerzeit aufkommt und etwa ein halbes Jahrhundert lang ſich hält (Fig. 68). Auch hier ſtellen wir denſelben Vorgang feſt: die Farbe kühlt ſich ab. Die Wand wird nicht monochrom bemalt, ſondern in verſchieden getönte Felder und Streifen zerlegt; aber wenn die dann folgende Dekorationsart, die nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. unbedingt vorherrſcht (vierter Stil), mit einer faſt ſchmerzhaft grellen und oft recht ordinären Buntheit aufrückt, iſt hier das Ganze von einem ſtreng gemeſſenen, vornehmen Ernſt: der Sockel ſchwarz, die Hauptfläche meiſt rot, in verſchiedenen Abſtufungen bis zum ſtumpfen Schokoladebraun, die oberſte Zone weiß. Grün und Blau wird nur in beſcheidenem Umfang angewandt, das ſpäter ſo beliebte vorlaute Gelb dagegen möglichſt vermieden. Aber auch bei größerem koloriſtiſchem Reichtum iſt es ein ſtarres Syſtem, indem die ſämtlichen verſchiedenfarbigen Wandteile gleichſam eingeſchient werden durch ſtraffgerade helle Trennungslinien oder ſchmale Schmuckbänder, auf deren weißlich-neutralem Grund bunte Miniaturmuſter haften; ſie ſind rein flächig, wirken wie Intarſia — und dies zierliche und doch ſo harte Gerüſt hält die ganze farbige Umgebung im Schach. Zwiſchen dem lichten Fugennetz dehnen ſich weithin leere Flächen aus, oft nur durch eine kleine ſchwebende Figur oder ein zentrales Muſter von ſpieleriſcher Kleinheit belebt. Es iſt die gleiche wohlberechnete Einfachheit wie bei der großen Silbervaſe aus Hildesheim (Fig. 66), über deren glatte Wandung ſich oben ein mit Niello ausgelegtes feines Bommelgehänge ſpinnt, während unten ein dünner Goldſtreifen die beiden Teile des Gefäßbauches voneinander ſcheidet.

An dieſem Krater iſt nun auch die untere Wölbung nicht mehr mit einem plaſtiſchen Blattkelch verziert, wie bei älteren Exemplaren dieſes Typus, ſondern die anſteigenden Blätter ſind bloß graviert. Hier findet das Schönheitsbekenntnis des Klaſſizismus den ſprechenden Ausdruck: die Fläche iſt Trumpf. Die Wandmalerei des dritten Stils erſtrebt das gerade Gegenteil deſſen, was für den zweiten Stil (oben S. 256) das letzte Ziel des künſtleriſchen Wollens bedeutet hat. Während nämlich die helleniſtiſche Malerei mit ihrer gemalten Scheinarchitektur den Raum zu erweitern, mit den vielen Durchblicken und der perſpektiviſchen Anſicht ferner Gründe den Eindruck einer großen Tiefe zu erwecken ſucht, lehnt die neue Kunſt jeden Illuſionismus ab und gibt den ſtreng betonten Raumabſchluß. Wohl iſt die Einteilung grundſätzlich dieſelbe geblieben; aber das geſamte tektoniſche Relief tritt in die Wand zurück, wird von der Fläche gleichſam aufgeſogen. Die unteren

Glieder ſchieben ſich nicht mehr vor, Sockel und Aufbau unterſcheiden ſich bloß durch ihre verſchiedene Färbung. Das Geſims wirft keinen Schatten mehr, es iſt ein rein ornamentales Band. Ein pavillonartiger Mittelbau bildet auch hier noch den Rahmen für das Gemälde, allein es ſtellt kein wirkliches Gehäuſe dar, obſchon die Kaſſettendecke des vorſpringenden Schutzdaches bisweilen richtig verkürzt gezeichnet iſt: denn die überſchlanken Säulen, die es ſtützen, ſtehen auf keinem körperhaft wirkenden Unterbau. Die ganze Konſtruktion iſt unlogiſch, nicht ein Gefüge von tragenden und getragenen Teilen. Und wenn die glatten Säulen und Kandelaberſchäfte durch Licht und Schatten gerundet erſcheinen, ſo ſtellt ſich dieſe willkürliche plaſtiſche Modellierung von Einzelheiten in einen ſeltſamen Widerſpruch zur phantaſtiſchen Unwirklichkeit des moſaikartig flächigen Wandſyſtems, in das ſie eingebettet ſind.

Die Gemälde des dritten Stiles ſind nun freilich nicht flächig im Sinne der archaiſchen Silhouettenmanier, allein gegenüber den Verſuchen der vorhergehenden Kunſt ergibt ſich in jedem einzelnen Fall eine ſehr beträchtliche Beſchränkung des Tiefenhaften. Der ganze Vorrat an figürlichen und ſzeniſchen Motiven erſcheint wieder in Schichten eingeengt, die durchweg parallel zur Bildebene liegen; und da hier befangenes Können oder eine noch mangelhafte Ausbildung des Sehens nicht in Frage kommt, iſt dieſe Vorliebe für die Einfachheit des Raumbildes als ein bewußtes Einlenken in die ruhigen Bahnen klaſſiſcher Geſchmacksrichtung zu deuten. Das verunglückte Experiment der Opferung der Iphigenie (S. 178) möge hier aus dem Spiel bleiben, es ſteht auch erfreulicherweiſe ziemlich allein. Den Reliefcharakter ſeiner Kompoſition hat ſich der Maler nicht nur durch die Aufreihung ſeiner Geſtalten in einer Fluchtlinie, ſondern auch durch den völligen Entzug des Hintergrundes erzwungen: mit einem ſtörriſchen Eigenſinn, der aber die Unſtimmigkeiten innerhalb der Figurengruppe ſelbſt und das Mißverhältnis zwiſchen ihr und den beiden Fernbüſten oben nur um ſo empfindlicher macht. Das vortreffliche Gemälde der Aldobrandiniſchen Hochzeit wieder hat ſeine Sonderbedingungen, indem ſich bei dem geſtreckten Friesformat die geringe Raumtiefe und das einfache Nebeneinander in einer Front von ſelbſt ergab. Indeſſen für die große Maſſe der Schöpfungen aus dieſer Zeit gilt als Regel die Gleichgültigkeit gegenüber der dritten Dimenſion. Wohl iſt bisweilen viel Raum da, aber nicht mehr, wie in der helleniſtiſchen Malerei, ein ſcheinbar unbegrenzter, ſchrankenloſer Raum: eine den Hintergrund in voller Breite ausfüllende Wand oder — ein beſonders häufiges Motiv — die glatte Mauer eines Heiligtums ſperrt für den taſtenden Blick die Tiefe ab. Und vor allem: der verfügbare Raum wird nicht voll ausgenutzt. Die breite Bodenfläche der Vorderbühne bleibt nun völlig leer. Keine Schrägrichtung bindet Vorn und Hinten; ſelbſt ein übereck geſtellter Tiſch

iſt eine Seltenheit, Pfeiler und Gebäude erinnern an Theaterkuliſſen, und es ſind ſcheibenhaft wirkende Verſatzſtücke ohne Körperwert. Die Figuren ſehen wir oft in einer einzigen ſchmalen Zone verſammelt, die ſich von den vorderen und den rückwärtigen Raumteilen ſo klar und ſauber ſcheidet wie das Öl vom Waſſer, wie bei der Portlandvaſe oder der Gemma Auguſtea die helle von der dunkeln Schicht (Entführung der Europa; Ares und Aphrodite aus «Casa dell' Amore punito»; Urteil des Paris; ſitzende Medea und die Kinder u. a.). Oder ſie ſind mit weitem Abſtand durch das Bild verteilt (Jaſon vor Pelias; Fig. 68: Tod des Laokoon und ſeiner Söhne), aber ſo, daß jeder Körper und alle Bewegung ſich faſt nur in ſeitlicher Richtung entwickelt.

Daß für das Relief im beſonderen nun wieder die Zeit der reinen Flächenwirkung gekommen iſt, verſteht ſich bei den beruhigenden Tendenzen dieſer Epoche von ſelbſt. Die archaiſierenden Künſteleien des neuattiſchen Manierismus behaupten während einer längeren Dauer das Feld; man freut ſich an der gezwungenen Schlichtheit, am ſcharfen Schnitt eines Reliefſtils, der jeden Tiefenreiz von der Hand weiſt und keine andere Schönheit kennen will als diejenige der linear umriſſenen Form. Allein nach dieſem launiſchen Gebaren, welches eine Vergangenheit von Jahrhunderten totſchweigt und das Heil im Primitiven ſieht, wird man die Beſtrebungen der klaſſiziſtiſchen Kunſt in ihrer Geſamtheit nicht beurteilen wollen. Die Richtung, welche die Portlandvaſe vertritt, verleugnet ihre Kenntnis der helleniſtiſchen Formenſprache nicht, und manche Züge hat ſie ihr entnommen. Doch ihr Programm als Ganzes lehnt ſie ab, und unter Verzicht auf das maleriſche Durcheinander arbeitet ſie nun auf eine Entwirrung und Klärung der Bildmaſſe hin. Starke Verkürzungen und Verdrehungen werden vermieden. Körper und Glieder ſtellen ſich nach Möglichkeit mit ihrer ruhig wirkenden Breitſeite zur Schau, die gleichmäßig deutliche Sichtbarkeit der geſamten Darſtellung iſt oberſtes Geſetz. Der monumentalen Skulptur mag dieſe Selbſtbeherrſchung nicht immer leicht geworden ſein: der Poſeidonfries des Domitius Ahenobarbus (München, Glyptothek), der noch den Anfängen der klaſſiziſtiſchen Periode angehört, iſt ein intereſſantes Beiſpiel für den Verſuch, einen großen plaſtiſchen Reichtum mit den Grundſätzen ſtrenger Reliefkompoſition zu vereinen.

Wenn nun auch die Rundplaſtik ſich zu demſelben Grundſatz bekennt, ſo will das heißen, daß man der optiſchen Unruhe, wie ſie der Hellenismus mit ſeiner energiſchen Tiefenbewegung und den jähen Richtungskontraſten zu erregen liebte, in aller Form den Krieg erklärt. Es war eine durchgreifende Läuterung des Geſchmackes nötig, bevor eine ſo ſehr reliefmäßig zurechtgemachte Zweifigurengruppe wie die «ſtillen Vertrauten» (ſog. Oreſtes und Elektra) des Künſtlers Menelaos überhaupt auf das Verſtändnis des Publikums rechnen konnte. Das Auge mußte erſt wieder eingeſtellt werden auf jene

Schönheit, die sich hinter der ruhigen Linie birgt. Man gibt dem schlichten Umriß seine Macht zurück, die im Tumult des Barockzeitalters ihm mehr und mehr entglitten war, das Wogen der Körpermasse glättet sich und läßt sich von festen Dämmen halten. Es gibt nun wieder freistehende Rundfiguren, für welche die dritte Dimension nicht vorhanden ist und in deren räumlicher Beschränkung die Meisterschaft einer klaren Formensprache sich in um so hellerem Lichte zeigt. Die esquilinische «Venus» (Rom, Konservatoren=palast) ist gewiß keine Kopie nach einem frühklassischen Original, sondern ein Geschöpf eben jener eklektischen Richtung, die im letzten Jahrhundert v. Chr. unter Benutzung alter Vorbilder und mit Hilfe lange Zeit zurückgedrängter Formvorstellungen ihre flächig wirkenden Figuren schafft. Die Haltung der Statue ist frontal, und ihre erhobenen Arme ragen nicht über die Raumschicht hinaus, in welcher der Körper liegt. Bei den herkulanensischen «Tänzerinnen» tut der glatte Fall der schweren Peplostracht noch ein übriges, um den Ein=druck vornehmer Schlichtheit zu verstärken: und man wäre versucht, diese für echt zu nehmen, wenn nicht im launischen Gebaren mancher Einzelheiten der Manierismus sich deutlich genug verriete. Im gleichen Sinne ist auch die mar=morne Jünglingsfigur des Stephanos (Rom, Villa Albani) zu beurteilen, nicht als einfache Replik einer Statue aus dem fünften Jahrhundert, sondern als ein Versuch, die Flächigkeit und Formenruhe der frühklassischen Kunst mit der trockenen Eleganz und den schmächtigen Proportionen der eigenen Zeit zu verschmelzen.

2. Korrektheit, Ordnung, Zucht.

Was im folgenden erörtert werden soll, hätte zum guten Teil auch im vorigen Abschnitt sich sagen lassen. Denn natürlich hängt es mit dem Ruhe=bedürfnis des klassizistischen Stiles zusammen, wenn das Lineament eine so auffällige Neigung zum Erstarren an den Tag legt; die Linien strecken sich, werden schnurgerade gezogen. Man achte bei Fig. 63 und 64 auf den Kontrast: wie die weibliche Mittelfigur das eine Mal auf dem gebogenen Rücken des Sphinxkörpers lagert, dessen dunkle Masse als Halbrund in die schimmernde Bildmasse einschneidet, — das andere Mal auf einem Unterbau aus geschichteten dünnen Steinplatten. Und während die Figurenmenge der Tazza Farnese in wechselnder Höhe das Bildrund füllt, teilt sie sich auf der Gemma Augustea in zwei Friesstreifen mit betonter Trennungslinie. Die horizontale Gliederung wird überall mit einer an Härte streifenden Folge=richtigkeit durchgeführt. Was aber die Wandmalerei betrifft (Fig. 68), so setzt das steife Gefüge von endlos scheinenden lot= und wagerechten Strängen seinen Zug auch innerhalb des Bildrahmens fort: in Form von Baum= oder Säulen=reihen (die Tempelfassade, eine übermäßig schlanke Hallenarchitektur sind be=

liebte Hintergrundmotive), von breiten Stufen, auf welchen Altäre oder Gebäude ſich erheben. Wo eine Strecke zu Ende iſt, biegen Linien und Flächen ſcharf im rechten Winkel um, und faſt immer findet es ſich, daß die Mauer, die auf mythologiſchen Gemälden dritten Stils den Raum hinten abſchließt, irgendwo einen Knick erfährt. Das Beiſpiel der Aldobrandiniſchen Hochzeit mag zeigen, wie dieſe kantig gebrochene Fläche nicht nur zu feinen koloriſtiſchen Reizen, ſondern auch für Kompoſitionszwecke ſich verwerten läßt. Es iſt nicht ſo gemeint, aber häufig wirkt es ſo, daß jene zierlichen Architekturen, die auf bemalten Wänden dieſer Zeit zum Schmuck des oberen Teiles dienen, mit ihren verſchiedengetönten Feldern und den ſcharf linearen Grenzen an geometriſche Körper aus geſchliffenem Kriſtall erinnern. Was anderen Generationen als langweilig, leer und tot erſchienen wäre, iſt dieſer hier ein erleſener Genuß. Die großzügige Schönheit ägyptiſcher Denkmalkunſt wird jetzt mit wiſſenden Augen betrachtet, nachgeahmt ſogar: die Obelisken des Pharaonenlandes recken in ſteilem Stolz ſich mitten im kaiſerlichen Rom, und die Ceſtiuspyramide läßt ihre mächtigen Flächen zwiſchen ſeinen Zypreſſen ſchimmern.

Der Eindruck gemeſſener und kühler Feierlichkeit, den dieſe auguſteiſche Architektur durchweg macht, wird auch durch das häufige Vorkommen der Rundbewegung — der Wechſel von Apſiden und geraden Mauerſtrecken, das Nebeneinander von Bogen- und Giebelniſchen kehrt immer wieder — in keiner Weiſe beeinträchtigt; denn ſtets iſt die Wölbung von einer überaus ruhigen Wohlräumigkeit, und die Kurve zeigt ein ſo korrektes Ebenmaß, daß ſie ſich regungslos gleich dem Regenbogen von einem Punkt zum anderen ſpannt. Die ſtattlichen Aquädukte, die Ehrenbogen, über deren rundes Tonnengewölbe die ſchwere Attika ſich legt, ſind Wunderwerke einer harmoniſchen Proportionalität, und gerade die Verbindung von geſtreckten und gekrümmten Linien gehört zu den bedeutendſten Wirkungsmitteln dieſer Kunſt. Sie begegnen uns im Großen wie im Kleinen: in der peinlichen Sorgfalt, mit welcher der Maler des Laokoonbildes (Fig. 68) die Bogenſegmente zierlicher Girlanden an dem ſtarren Mauerrand befeſtigt, bekundet ſich der gleiche Sinn für die Schönheit des ſtreng Geregelten. Nirgends hat das enge Zuſammengehen von Kurven und Geraden Wirkungen von ſo blendendem Glanz hervorgebracht wie in den dekorativen Wandmalereien der «Villa des Cicero», wo ſich um wagerecht aufgehängte fadendünne Thyrſosſtäbe ebenſo zarte Blumengewinde ſchlingen, und beiden Elementen iſt dieſelbe ſtarre Eleganz der Linienführung eigen. Schließlich ſei auch hierfür nochmals auf den Hildesheimer Silberkrater (Fig. 66) verwieſen, deſſen überſchlanke Henkel vollkommen ſteif und unbewegt ſind, während ſeine Wandung genau dieſelbe Krümmung einwärts beſchreibt wie das Bommelgehänge am oberen Rand. Allein hier wie bei den vorhin erwähnten Bei-

spielen ist es so, daß alle Kurven innerhalb der geraden Umrahmung sich zu halten haben.

Zu Wirkungen von großartiger Wucht wird diese eigenartige Liniensprache von der monumentalen Bildhauerei benutzt. Die eisige Ruhe, die von der Marmorstatue des Augustus von Prima Porta (Vatikan) ausgeht, ist zum Teil freilich im Wesen des Dargestellten selbst begründet, und in der psychologischen Ausdeutung der gewählten Situation. Der Kaiser wird uns — nach der gewöhnlichen Annahme, der wir beipflichten — in dem Augenblicke vorgeführt, wo er eine Ansprache an seine Truppen hält; in aufrechter und gesammelter Haltung, in der Linken das Szepter oder den Speer, die Rechte mit einer gebieterischen Geste erhoben und ausgestreckt. Es ist eine wohlberechnete theatralische Pose, allein sie zeugt von einer Sinnesart, wie sie dem Hellenismus völlig ferngelegen hatte. Die Alexander- und Diadochenbildnisse alle waren erfüllt von Sturm und Drang, von einer heißen Leidenschaftlichkeit; die Augen blitzten, jeder Muskel zuckte in dem Gesicht, der Mund war geöffnet. Und zu all dem ließe sich kein so schneidender Gegensatz denken wie die Porträtbildnerei, die jetzt Platz greift. Der Mann müßte doch eigentlich sprechen; er tut es nicht, die Lippen sind fest geschlossen, und fast erkältend wirkt der durchdringend scharfe Blick. Jede Bewegung ist unterdrückt in diesen energischen und harten Mienen; die Beschreibung des Kaisers bei Sueton findet hier den überzeugenden bildlichen Beleg. Schon die marmorne Büste des jugendlichen Augustus (Vatikan) zeigt dieses Verschlossene und Herbe: eine merkwürdig alte Physiognomie für einen Menschen, der erst an der Schwelle des Reifealters steht. Aber dasselbe wäre auch von dem herrlichen Mädchenkopf (sog. Minatia Polla) im Thermenmuseum zu sagen, dessen abweisende Kühle so sonderbar mit den fünfzehn Jahren kontrastiert; und im Grunde haben die Kinderbildnisse dieser Periode alle etwas Unkindliches, den Ernst erwachsener Menschen. Das ethische Ideal der Selbstbeherrschung und Selbstzucht ist das allgemeine Zeitideal, und die klassizistische Porträtkunst fügt sich bedingungslos seiner zwingenden Macht.

Nun aber geht dieser vornehm verhaltene Ausdruck des Seelischen mit einem gleichgerichteten Formencharakter zusammen. Bei der Augustusstatue ist alles wieder auf ruhige Linien und Flächen gebracht. Man müßte den gehobenen rechten Arm des Poseidon von Melos mit seiner übertrieben schwellenden Muskulatur neben diesen kräftigen, aber glatt modellierten Arm halten: den tiefgehenden Unterschied zweier Zeitalter bringt schon die veränderte Bildung des Körperlichen zum Bewußtsein. Und so überreich auch der Reliefschmuck des Panzers erscheint, seine saubere Klarheit hat nichts mehr zu tun mit der verworrenen Unruhe ähnlicher Lösungen in der hellenistischen Kunst. Und dann der Mantel! Wohl kommt es in dem oben eingerollten Wulst zu etwas kleinlichen, realistisch wirkenden Knitterungen, doch werden

sie leicht und mühelos mit fortgespült von dem mächtigen und großen Zug dieser durchgehenden Querfalten, die als ruhige Kurven über den Leib sich legen. Und auch hier schaffen das starre Gefälle des links herabhängenden Mantelendes, die streng wagerechten Säume von Panzerlaschen und Rock eine äußere Umrahmung von erstaunlicher Regelmäßigkeit. Bei der Statue der sogenannten jüngeren Agrippina in Neapel — um auch das Beispiel einer sitzenden Figur anzuführen — haben wir dasselbe Verhältnis von flachen Bogenlinien und Geraden; die gestreckte Haltung wird begleitet von einer unendlich beruhigten Draperie, in deren Falten wieder lange Schwingungen mit Vertikalen wechseln. Hier dient die abgeklärte Vornehmheit der Erscheinung zum Ausdruck einer müden Resignation, und in allem spricht sie sehr vernehmlich: im Verschränken der Füße und der Hände, im Neigen und leichten Seitwärtssinken des Hauptes, und nicht zuletzt in der freudlosen Stille der Züge.

Am Ornament beobachten wir eine entschiedene Tendenz zur geometrischen Stilisierung. Es ist als halte das Zierwerk plötzlich den Atem an und besinne sich wieder auf die elementaren Formeln, bei welchen die Entwicklung ihren Anfang genommen. In der Tat muß man zurückgreifen bis zu jener Kombination von Kreisen mit geraden Tangenten, wie sie in der Dipylonkunst zu Beginn des ersten vorchristlichen Jahrtausends sich findet, und später nicht mehr, um der seltsamen Henkelbildung des Hildesheimer Kraters (Fig. 66) etwas Ähnliches zur Seite stellen zu können. Ohne jede Schweifung und Ausbuchtung vollzieht sich am oberen Ende der schrägen Stange der Übergang in das Vollrund. Die Leblosigkeit der korrekten Kreislinie wird wieder als fein und vornehm empfunden. Nicht nur die rein abstrakte Ornamentik der Wandmalerei wiederholt das Motiv mit unermüdlicher Geduld in ihren steifen Radvoluten (Fig. 68), auch das pflanzliche Muster lenkt in diese Bahn. Die üppigen Rankenreliefs der augusteischen Ara Pacis gleichen der Wasserfläche, auf welche die Regentropfen fallen: Kreis reiht sich an Kreis, große wechseln mit kleinen, aber immer ist das Rollwerk der Stengel mit dem Zirkel geschlagen, und peinlich hat der Künstler dafür gesorgt, daß keine jähe Kontrastbewegung seine Kreise stört. An die Stelle des stark gestreckten Ovals, wie es der Hellenismus liebte (im Zuschnitt der Gemmen zum Beispiel), tritt nun das ruhige Breitformat oder das Viereck, und hier sehen wir wieder das Quadrat auffällig bevorzugt; es erweckt den Eindruck des Gefestigten und Stabilen, nach dem man jetzt Verlangen trägt. Bezeichnend ist das häufige Auftreten von runden Medaillons und quadratischen Bildfeldern in der Wandmalerei des dritten Stils.

Bei der großen Windstille, die im ganzen Bereich der bildenden Künste einsetzt, kommen endlich die Prinzipien von Symmetrie und Rhythmus wieder zu Ehren; im bunten Treiben der vorhergehenden Entwicklung hatten

sie einen schweren Stand, und ihre Fugen lockerten sich bedenklich, jetzt hat die allgemeine Ernüchterung auch die Rückkehr von Gleichmaß und Gleichklang im Gefolge. Man versuche sich die flatterhafte Unruhe der pompejanischen Nike (Fig. 61) in die Sprache des Empirestils zu übersetzen. Es gibt eine solche klassizistische Lösung, die Bronzefigur einer schwebenden Siegesgöttin im Museum zu Parma. Die lodernde Aufregung hat sich gelegt, und alles fließt nun wieder in geregelten Geleisen. Der Umriß des Gewandes ist auf beiden Seiten gleich gezogen, der untere Saum verläuft genau horizontal. Die Arme sind im rechten Winkel gehoben — was bei der mißglückten Ergänzung des betenden Knaben so stilwidrig gezwungen wirkt (S. 218), hier ergibt es sich als selbstverständliche Folge der streng frontalen Anlage des Ganzen —, die beiden Flügel sind wieder mehr nach vorn gedreht und annähernd gleichgestellt. Diese symmetrische Bindung aller Einzelheiten nimmt in rein ornamentalen Zusammenhängen die allerschärfsten Formen an. Auf den so häufigen dekorativen Tonplatten (sog. Campanareliefs) stolziert das Wappenschema wieder mit einer umständlichen Grandezza einher, und im Verhältnis der beiden Bildhälften zueinander wird man auch nicht die leiseste Unregelmäßigkeit entdecken. Als hervorragende Glanzleistung sei nochmals der Reliefschmuck der Ara Pacis genannt; so wie da die prachtvollen Schwäne ihre Fittiche gleichmäßig in der Fläche ausbreiten, entfaltet sich auch der gesamte Pflanzenzierat nach beiden Seiten zu einer tadellosen und — trotz der ewigen Spiralwindungen seiner Ranken — vollkommen regungslosen Symmetrie, da jede Vorstellung des Veränderlichen, der flüssigen Beweglichkeit von vornherein hier ausgeschaltet ist.

Mit einer hartnäckigen Pedanterie sehen wir die rhythmische Gliederung durchgeführt. Auf den Kitharodenreliefs und anderen Erzeugnissen der neuattischen Kunst folgen die Gestalten einander in feierlich steifem Tanzschritt, in genau bemessenen Abständen. Sie erinnern an die archaischen Reigenbilder mit ihrer stereotypen, taktmäßigen Wiederholung der Motive; sie wollen ja daran erinnern. Nicht jede Zeit hätte es fertiggebracht, die Gehänge einer Schmuckkette einzeln abzuzählen und mit so unendlicher Sorgfalt an ihrer Schnur aufzureihen (Fig. 66); nicht jede hätte in der Eintönigkeit einer säulenstarrenden Tempelfront den gegebenen Hintergrund für ihre figürlichen Szenen erblickt. Allein diesem Stil ist nicht bloß die Angst vor der Langeweile völlig fremd, er zwingt den Beschauer geradezu unter die hypnotisierende Wirkung des Ewig-Gleichen. Selbst die Natur läßt sich Gewalt antun und erfährt eine Stilisierung ins Abgezirkelte und Geordnete. Die Bäume stellen sich in Reih und Glied (Fig. 68), und wie wird die Wildnis zahm! Den Garten macht man zu einem Kunstwerk von fast beklemmender Regelmäßigkeit. Die sechs Wandgemälde aus der Villa der Livia bei Prima Porta stellen uns das Bild eines fürstlichen Parkes vor Augen; es ist das Land,

wo die Zitronen blühen, und alle seine Herrlichkeiten breitet der Maler vor uns aus: die verschiedenen Bäume und Sträucher sind aufs liebevollste charakterisiert, zahllose Blüten und Früchte schimmern im dunkeln Laub. Nun wird aber der Eindruck der stofflichen Fülle wieder wettgemacht durch die ängstliche Korrektheit der Gesamtanlage. Ein schnurgerades Geländer mit zierlich durchbrochenem Gitterwerk hält das Wachstum in Schranken; eine viereckig einspringende Nische nimmt genau das Zentrum jedes Bildes ein, und innerhalb derselben betont dann ein vereinzelter gestutzter Baum wiederum die Mitte. Ein Vogelkäfig steht auf dem niedrigen Zaun; allein im Grunde stellt das Ganze einen einzigen großen Käfig dar: die freie Gotteswelt hat einem fremden Willen sich gebeugt, geduldig von einer strengen Hand sich glätten und gliedern lassen.

Und wohlverstanden: es ist dieselbe Hand, die auch die Falten einer Toga zu künstlichen, ornamental wirkenden Gebilden ordnet und den natürlichen Wuchs und Fall des Haares zu diszipliniertem Verhalten zwingt. Das förmliche Zeremoniell dieser beginnenden Kaiserzeit gibt dem Kostüm sein sehr eigenartiges, trotz der Fülle stofflicher Reize doch so wirklichkeitsfremdes Gepräge. Die zahllosen Ehrenstatuen zeichnen sich alle durch einen aufdringlichen Hang zu «schönen» Faltenzügen aus, die sich in eintöniger Gleichheit aneinanderreihen: so wie die konzentrischen Ringe, welche sich bilden, wenn man einen Stein ins Wasser wirft. Für matronale Frauengestalten hat man eine reiche Auswahl klassischer und hellenistischer Gewandmotive zur Verfügung und nutzt sie gehörig aus; aber was diese späten Nachschöpfungen von ihren Vorbildern grundsätzlich unterscheidet, ist einmal die akademische Glätte der Flächenbehandlung und des Lineaments, so daß wir auch in der kompliziertesten Draperie oft auf eine große Öde und Leere stoßen, und dann der vielfach übertrieben scharfe und harte Charakter der technischen Ausführung; mit einer allzu starren Rücksichtslosigkeit gräbt sich der laufende Bohrer seinen Weg durch den Stein. Desgleichen bekundet die Haartracht eine Neigung zu peinlichster Ordnung; mit der ruhigen, flächigen Anlage verbindet sich eine trockene Sauberkeit in der Führung der gliedernden Linien. Die Tracht der Männer ist denkbar schlicht: die Strähnen glatt oder in maßvoller Schwingung heruntergekämmt, halten sich eng an den Schädel; über der Stirn werden die Locken geteilt und zur Seite gestrichen oder kurz beschnitten, und ein straffgezogener Kontur umrahmt das Gesicht. Auch die Coiffüren der Damen zeichnen sich durch eine edle Einfachheit aus, besonders im Vergleich mit den sonderbaren Haarungetümen des neronischen Zeitalters, die ihrerseits an die krause Phantastik des vierten Dekorationsstiles erinnern. Die Masse wird gescheitelt und flach gewellt, in stramme Knoten und Rollen gewickelt: und dann kann man es doch wieder nicht lassen, die Enden zu regelmäßigen Zacken auszufransen, zu kreisrunden Schnecken-

voluten oder Korkzieherlocken aufzudrehen, die ſich wie Hobelſpäne ringeln. Und trotz der diamantenen Härte — denn meſſerſcharf ſind nun alle jene Linien gezogen, welche die vorhergehende maleriſche Plaſtik gefliſſentlich verdämmern ließ — iſt das Ganze mit einem ſo feinen Gefühl für das Weſen der Form durchmodelliert, daß man die zarteſten Reize dieſer Marmorarbeit erſt beim Abtaſten mit der Hand entdeckt.

Das Merkwürdige iſt nun aber, wie die Neigung zum Schematiſieren, zur ornamentalen Spielerei mit einer ſehr ſinnlichen Auffaſſung der Geſichtszüge vereinbar erſcheint. Schon ein Idealbild wie die Bronzebüſte des bärtigen Dionyſos (ſog. Plato) in Neapel bringt die Zwieſpältigkeit des Formencharakters ſcharf zur Geltung; die gewaltige Bildung des Kopfes und der große Ernſt des Ausdruckes ſtehen in ſchroffſtem Gegenſatz zu der gezierten Friſur, die reichbewegte Plaſtik von Stirn und Brauen zur Flächigkeit der Schädelpartie und zur linearen Gravierung ihres Details. Beim Porträt jedoch wirkt das Gemiſch von abſtrakter Stiliſierung und ungeſchminkter Wirklichkeitstreue oft in hohem Grade verblüffend. Der ſachliche Sinn des Römers beſteht auf einer genauen Wiedergabe der Züge mit allen Merkmalen individueller Bildung, und ſo kommt es, daß unter der künſtlich gefalteten Haardecke ſo häufig ein Geſicht von packender Lebenswahrheit uns entgegenſchaut. Die Damen der Ariſtokratie lieben es, im Schema berühmter Götterbilder ſich porträtieren zu laſſen, und es wird nicht als Stilloſigkeit empfunden, wenn die der Gegenwart entrückte klaſſiſche Formenſchönheit unvermittelt in einen herben Realismus übergeht. Die männliche Bildnisſtatue, welche der Athener Kleomenes geſchaffen (ſog. Germanicus, Louvre), ſtellt den Verſuch dar, die ideale Nacktheit einer griechiſchen Hermesfigur des fünften Jahrhunderts mit einer echten Römerphyſiognomie zu verſchmelzen, und gewiß keinen vereinzelten Verſuch. In der höfiſchen Denkmalskunſt aber kommt es, dank einer kühnen Kreuzung gegenſätzlicher Tendenzen, zu Zwitterformen merkwürdiger Art. Der Auguſtus von Prima Porta zeigt ſich dem Publikum in zeitgemäßer Uniform, im vollen Waffenſchmuck und mit den Inſignien des römiſchen Imperators; indeſſen muß die teilweiſe Entblößung — die Beine ſind nackt — die Richtung ins Heroiſche wenigſtens andeuten: ein Verbrämen der Gegenwart mit rein idealen Motiven im Sinne des klaſſiſchen Hellenentums, wozu es gerade das Empire der napoleoniſchen Zeit bekanntlich nicht an Beiſpielen fehlen läßt.

Genau dasſelbe Verhältnis von Idealität und ſinnlichem Naturempfinden beobachten wir in der Schilderung der Tier- und Pflanzenwelt. Es gibt nichts Delikateres als die aus dem Palazzo Grimani ſtammenden Brunnenreliefs im Wiener Hofmuſeum (Mutterſchaf und Lamm; Löwin mit Jungen). Hier hat der griechiſche Naturalismus ſein letztes Wort geſprochen; ſelbſt die helleniſtiſche Skulptur kann dieſen unendlich fein abgetönten Landſchaftsidyllen

und Tierstilleben keine Bilder von ähnlich duftigem und zartem Schmelz an die Seite stellen. Und das gleiche gilt für diejenigen Stücke aus den Silberfunden von Boscoreale und Hildesheim, deren Verzierung die deutlichen Merkmale des augusteischen Empirestiles zeigt, sowie für den malerisch reichen Reliefschmuck der marmornen Sarkophage und Grabmäler. Man sieht, diese Laubgewinde und Fruchtgehänge sind im unmittelbaren Anschauen der sonnenbeglänzten Wirklichkeit geformt, der feuchte Schimmer frischen Wachstums haftet noch auf Blatt und Rinde, und jede Blume ist mitten aus blühender Wiese gepflückt. Allein das alles ist nun wieder mit einer so strengen Sorgfalt zum Kranz gebunden, zum künstlichen Bukett gesammelt, daß die dekorativen Absichten die unbedingte Oberhand behalten. Die Bänder der Girlanden flattern hin und her, aber auf Kommando, mit zierlichen Tanzbewegungen, die studiert und eingelernt sind und niemals die Grenzen eines festen Schemas zu verlassen wagen. Das Rankenwerk der Ara Pacis ist ganz durchsetzt mit stofflich behandelten Einzelmotiven, und doch findet ihr saftiges Schwellen nirgends einen Ausweg aus dem Zaubergarten geometrischer Formelhaftigkeit.

Ja, ist in dieser Kunst des Klassizismus nicht eigentlich die ganze Welt verzaubert? Steht nicht jeder der Wirklichkeit entnommene Zug so sehr unter dem Zwang der Abstraktion, daß der Beschauer sich keinen Augenblick dem ungestörten Genuß eines reinen Lebenseindruckes hingeben kann? Immer wieder fühlt man sich ernüchtert, weil man bald die unbestimmte, bald die deutliche Empfindung hat, es sei dem Künstler gar nicht Ernst. Ein besonders lehrreiches Beispiel für die willkürliche Art, wie der Geschmack des Empirezeitalters klassische Formenstrenge mit den sinnlichen Reizen des lebenden Modells vermengt, ist der kapitolinische Dornauszieher (s. S. 99 und 269). Ein durch und durch naturalistisch bedingtes Genremotiv, das im Barock des Hellenismus entstanden und von diesem mit der vollen Unbefangenheit gesunder Wirklichkeitsfreude behandelt worden ist, hat hier eine Umstilisierung ins Gezierte und Gekünstelte erfahren. Über die merkwürdige Inkonsequenz in der Anordnung der Locken hat man sich immer schon gewundert: trotz der starken Kopfneigung folgt das lange Haar nicht freifallend dem Gesetz der Schwere, sondern hält mit launischem Starrsinn an seiner gekünstelten Bildung fest. Das zart und weich modellierte Fleisch zeugt von eingehendem Studium des Aktes, allein der knappe, gestraffte Umriß drängt alles wieder in die vornehme Korrektheit einer erzwungenen Haltung zurück. Das Gesicht ist vollendet schön, aber auch vollkommen regungslos und ohne jeden Anteil am lebendigen Spiel der körperlichen Funktion. Diese Entsinnlichung des Vorgangs kennzeichnet nun auch die Ausgestaltung der figürlichen Gemälde. Die Szene bewegt sich in keinem wirklichen Raum. Bei mythologischen Bildern des dritten Stiles (Paris und Helena; Phaidra;

Medea) werden wir oft ganz im unklaren gelaſſen, wo wir uns eigentlich befinden: im Inneren eines Gemaches? oder im Freien, vor der Faſſade des Palaſtes? Schon der architektoniſche Aufbau birgt lauter Widerſprüche, und der Maler macht gar keine Anſtalten, ſie zu löſen. Oder die Szene ſpielt an einem Ort, wo ſie nicht hingehört. Das Parisurteil hatte die frühere Malerei ſinngemäß ſtets in die Berglandſchaft des Ida verlegt; jetzt ſehen wir uns plötzlich von Mauern eingeengt, von Andachtsbildern und Altären umgeben. Das beliebte ſakrale Milieu muß herhalten, auch wo es jede Illuſion im Keime zerſtört: wird doch ſelbſt das Brautbett der Aldobrandiniſchen Hochzeit auf die kahle Bühne eines Heiligtums und unter den blauen Himmel geſtellt.

Gerade dieſes letztere Gemälde bringt uns das komplizierte Weſen des Klaſſizismus mit ſeltener Eindringlichkeit zum Bewußtſein. Merkwürdig: die unbedenkliche Miſchung ſtammfremder Elemente. Idealgeſtalten von echt griechiſchem Gepräge, wie die halbentblößten Göttinnen oder die prächtige Figur des bekränzten Hymenaios, der harrend auf der Schwelle ruht, vertragen ſich ganz friedlich mit dem unverfälſchten römiſchen Lokalkolorit; dicht neben der Perſonifikation helleniſcher Anmut ſteht die Brautmutter in ihrer modiſchen Tracht, den Fächer in der Hand, die Temperatur des Waſchwaſſers mit den Fingern prüfend. Aber auch in rein formaler Hinſicht gehen die einzelnen Typen auf ſehr verſchiedenen Urſprung zurück: die Mittelgruppe iſt dem helleniſtiſchen Vorrat entnommen, die ſeitlichen Nebenfiguren dagegen ſind deutlich genug Geſchöpfe der Epigonenzeit. Nach demſelben eklektiſchen Rezept iſt aber auch die «Opferung der Iphigenie» zuſammengeſtellt (S. 178) und ſo manches andere Bild. Nun iſt ja klar, daß ein ſo ſcheckiges Vielerlei nicht ohne Anwendung von Gewalt ſich in ein einheitliches Syſtem und zum geordneten Ganzen fügen läßt; die Hilfslinien einer ſtreng ausgeklügelten Kompoſition treten überall zutage. Zunächſt wird ſchon das geſamte Kuliſſenwerk der Szenerie mit einem pedantiſchen Ordnungsſinn im Bildraum verteilt. Der Baum der Alexanderſchlacht iſt abſichtlich von der Mitte weggezogen: jetzt erſcheint es als ſelbſtverſtändlich, daß er in die vertikale Achſe gehört, um dem Ganzen das Rückgrat zu ſteifen (Beſtrafung des Eros; Herakles und Neſſos; Meleager und Atalante; Parisurteil; Europa); häufig kommt noch ein Pfeiler oder eine Säule als Verſtärkung hinzu (Ares und Aphrodite u. a.), und alles übrige wird links und rechts annähernd gleichmäßig gruppiert. Vor dieſem ſymmetriſch gegliederten Hintergrund ſtellt ſich das geſamte Perſonal korrekt und gemeſſen in Poſitur, einem Zwange gehorchend, gegen welchen das Temperament des Hellenismus mit ganzer Kraft ſich gewehrt haben würde. Das Hauptmotiv wird immer an die zentrale Stelle befohlen, an beiden Enden pflanzen ſich die Trabanten der Handlung gleich Schildwachen auf und bilden den feſten ſeitlichen Abſchluß. Meiſt

haben wir es mit ruhigen Szenen zu tun, aber auch bewegtes Geſchehen nimmt den Charakter eines lebenden Bildes an. Es iſt keine abſolute, ſondern eine vielfach gebrochene Symmetrie; indeſſen herrſcht der Eindruck tektoniſcher Regelmäßigkeit ſo unbedingt vor, daß aller individuelle Reichtum gegen den ſtarren Zug der Anlage nicht aufzukommen vermag.

Was aber dieſe klaſſiziſtiſchen Gemälde oft zu wirklichkeitsfremden Schemen macht, iſt weniger ihre kompoſitionelle Unfreiheit als die *Mißachtung des optiſchen Geſamteindrucks*. Das Bild wird wieder in ſeine einzelnen Beſtandteile zerlegt, und alle Umriſſe müſſen ſich verſchärfen. Das Verſchwommene und Unklare helleniſtiſcher Malkunſt, ihre flüchtige Mache iſt dieſer Zeit ein Ärgernis, und nun fängt ſie an, Figur für Figur aus dem allgemeinen Zuſammenhang herauszulöſen und einer genauen Prüfung zu unterziehen. Daß dabei die maleriſche Einheit in die Brüche geht, wird nicht als ſtörend empfunden, ſo ausſchließlich wendet ſich das Intereſſe dem einzelnen Gliede zu. Der Schöpfer der Ara Pacis hat ſich für ſeinen feierlichen Feſtzug den Parthenonfries als Vorbild gewählt, und die Anlehnung geht ſtellenweiſe ſehr weit, beſonders in der Behandlung der Gewandmotive; aber grundſätzlich anders iſt der faſt harte Nachdruck, der hier auf alles Individuelle gelegt wird. Keine einzige Phyſiognomie in der immerhin recht zahlreichen Menge erſcheint ſo nebenſächlich, daß ſie ſich mit einer ungefähren Andeutung begnügen müßte; jeder Kopf hat ſeine beſtimmten Porträtzüge, und wieder muß, wie es einſt der archaiſche Reliefſtil verlangte, den flacher gehaltenen Figuren im Hintergrund die Zeichnung erſetzen, was ihnen an plaſtiſcher Fülle fehlt. Dieſes *koordinierende Selbſtändigmachen der Teile*, das reinliche Abſondern und Aufzählen iſt nun in hohem Grade bezeichnend für die trockene und *ſtrenge Sachlichkeit*, für die rechneriſche Geſinnung der auguſteiſchen Epoche. «Es begab ſich aber zu der Zeit, daß ein Gebot vom Kaiſer Auguſtus ausging, daß alle Welt geſchätzt würde. Und dieſe Schätzung war die allererſte . . .» In der Kunſt freilich geſchieht es nicht zum erſtenmal, daß ſämtliche Einzelheiten abgegriffen werden; allein man muß tatſächlich zurückgehen bis zum Archaismus, um eine ähnlich ſorgfältige Bewertung der Teilformen zu finden. Nur daß der Hang zu peinlicher Sauberkeit jetzt eben ganz anderen Bedürfniſſen entſpringt. Denn es iſt nicht mehr das unbeholfene Taſten, mit dem der primitive Stil ſich in der Welt zurechtzufinden ſucht, ſondern die ſichtende Überlegung des Alters, das vor ſich ſelber Rechenſchaft ablegen will und Ordnung in die Sachen bringt, um ſein Teſtament zu machen.

II. Abſchluß.

Wir laſſen die Betrachtung hier zu Ende gehen. Damit möchten wir keinesfalls zum Ausdruck bringen, daß der griechiſche Einſchlag in der antiken Kunſt der nachchriſtlichen Zeit nicht mehr deutlich zu erkennen ſei; er iſt ſehr ſtark, und ſelbſt den Zuſammenbruch des römiſchen Kaiſerreiches hat er überdauert. Und ſo ſchwer es einem gemacht wird, den widerſpruchsvollen und widerſpenſtigen Charakter dieſer letzten Phaſe zu beſtimmen, als eine Zeit der Planloſigkeit und Stilverwilderung wird man ſie nicht auffaſſen dürfen. Langſam, aber mit wachſender Energie arbeiten ſich die Kräfte ans Licht, die ſchließlich dem Expreſſionismus der byzantiniſchen Kunſt zum Siege verhelfen ſollten. Allein die Rolle, welche das Griechentum in dieſem Prozeß einer allgemeinen Entwicklung zu ſpielen hat, iſt eine andere geworden, als ſie früher war. Es iſt nicht mehr der belebende Hauch, der von ihm ausgeht; die friſche Sinnlichkeit und das unmittelbare Schönheitsempfinden ſind ihm verlorengegangen; nur der Intellekt iſt am bildneriſchen Wirken noch beteiligt, das griechiſche Herz hat aufgehört zu ſchlagen. Die Stelle aber, wo die beginnende Arterienverkalkung — man verzeihe das banale Wort, es ſcheint uns die Sache am treffendſten zu bezeichnen — zum erſtenmal ſich fühlbar macht, iſt der Anfang unſerer Zeitrechnung. Gerade hinter der bewußten Anſtrengung, mit welcher der Klaſſizismus ſich zurechtſtellt, hinter dieſem gezwungenen Sichſtraffen und Sichſammeln blicken die erſten Anzeichen der Ermüdung verräteriſch hervor. Reich an Erfahrung und an Wiſſen iſt die griechiſche Kunſt geworden, an ihrem Auge ziehen in langer Kette die Erinnerungen eines ereignisſchweren Lebens vorbei: aber bei dieſer prüfenden Rückſchau hat ſie auch ihre Unbefangenheit eingebüßt, und zwar für immer. Und inſofern bedeutet dieſe Stufe, obwohl der eigentliche Verfall noch in weiter Ferne ſteht, tatſächlich einen Abſchluß.

Man mag freilich die grundſätzliche Frage aufwerfen, ob eine ſcharfe Periodenteilung, wie ſie in dieſem Buche vorgenommen worden iſt, vom entwicklungsgeſchichtlichen Standpunkt aus überhaupt ſich rechtfertigen laſſe. Gibt es denn Ruhepunkte im ewigen Fluß und Wandel des Geſchehens? Und zerreißen die Zäſuren nicht das feine Faſerwerk eines organiſchen Verlaufs? In Wirklichkeit vollzieht ſich ja auch der Übergang von der archaiſchen zur klaſſiſchen, von der klaſſiſchen zur helleniſtiſchen Kunſt nicht als ein jähes Abbrechen und Wiederanſetzen; die Grenzen verwiſchen ſich, und die zeitgenöſſiſche Menſchheit hat ſie wohl kaum als die ſcharfen Einſchnitte empfunden, als welche ſie uns heute erſcheinen wollen. Jede neue Stilphaſe hat ihre Keime und Vorzeichen in der unmittelbar vorhergehenden, und niemals gibt auch eine überwundene Formenanſchauung ihre Stellung kampflos und

ohne weiteres preis: das Alte lebt und wirkt im Neuen noch während einer längeren Dauer nach. Allein, wenn man sich einmal zu einer Gliederung des Stoffes entschließt — und schon der Übersichtlichkeit zuliebe darf der Historiker nicht auf sie verzichten —, so wird man die Stationen gar nicht anders wählen können; es sind die Angeln der Entwicklung, die Gelenke des Organismus. Und auch demjenigen, der über umfassende Kenntnisse nicht verfügt, werden sie leicht im Gedächtnis haften bleiben, da sie mit den entscheidenden Wenden in der äußeren Geschichte zeitlich zusammenfallen.

In fünf großen Etappen hat sich, wenn man unserer Auffassung Gehör schenken will, der Werdegang der griechischen Kunst vollzogen. Sie fügen sich zum geschlossenen, einheitlichen Ganzen so wie es die fünf Akte im kunstgerecht gebauten Drama tun. Es wäre ein schlechtes Stück, das seine Trümpfe schon auf dem «Höhepunkt» der Handlung ausspielen und das Interesse am weiteren Verlauf gradweise erkalten oder erlahmen lassen würde; bis in die letzten Zuckungen der Katastrophe soll sich die Steigerung erstrecken. Die Abfolge der Stilarten entwickelt sich nach demselben Gesetz. Je mehr wir uns dem Ende nähern, um so spannender wird das Schauspiel; mit jeder neuen Stufe, die emporführt, erweitert und kompliziert sich auch das Bild. Was den späteren Stadien an urwüchsiger Kraft, an schlichter Klarheit des Wollens abgeht, wird durch die zunehmende Verfeinerung und Wandlungsfähigkeit der Ausdrucksmittel hinlänglich ersetzt. Die Bewegung, welche durch die fünf Perioden sich hindurchzieht —, der allmähliche Wandel vom losen und unbeherrschten zum starren und gebundenen, vom gebundenen zum freien und gelösten, von diesem zum lockeren und erregten, und dann wieder zum gesammelten und beruhigten Stil — diese «Spirale» hat etwas von zwingender Logik, und wir möchten uns gegen den Verdacht verwahren, als ob sie in unserer Darstellung künstlich konstruiert und zurechtgebogen sei. Schon die Tatsache, daß sie sich in der Geschichte mehrfach wiederholt, spricht für ihre innere Notwendigkeit. Wir haben die neuerdings vielerörterte Periodizität der Stilabwicklung bisher absichtlich außer acht gelassen, weil es uns darum zu tun war, den Prozeß der griechischen Kunstgeschichte aus deren Sonderbedingungen allein zu erklären. Denn die Parallele zwischen dem jüngeren Hellenismus und der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert (Barock, Rokoko, Empire) ist eine Sache für sich, und aus einem solchen Einzelfall dürfte sich ein Naturgesetz des historischen Verlaufs noch keineswegs beweisen lassen. Übrigens ist diese Verwandtschaft schon längst erkannt und anerkannt, und in der kunstgeschichtlichen Terminologie hat sie ihren festen Niederschlag gefunden; die Übereinstimmungen sind ja auch zu augenfällig, man kann sie gar nicht übersehen. Allein nicht erst auf dieser letzten Wegestrecke tritt die Gleichartigkeit des Fortschritts in die Erscheinung, sondern die gesamten Metamorphosen der griechischen Kunst machen in der neueren Zeit nochmals den-

ſelben Kreislauf durch, wenigſtens ſoweit das Abendland in Frage kommt. Vereinzelten Beobachtungen und Hinweiſen auf ſolche Ähnlichkeiien der Entwicklung kann man in der wiſſenſchaftlichen Literatur da und dort, und ſchon recht früh begegnen; jetzt aber hat Franz Winter in einem Vortrag «Von vergleichender Kunſtgeſchichte» (Kunſt und Künſtler XVII, 1918) die Unterſuchung auf eine breitere Grundlage geſtellt. Wenn nicht alles täuſcht, ſo wird die nächſte Zukunft ſehr ernſthaft mit dieſen Problemen ſich auseinanderſetzen. Sie liegen heute in der Luft, und man hat nicht unrecht, wenn man in ihrer Löſung die vornehmſte Aufgabe der Kunſtgeſchichte erblickt.

Der Vorwurf, welchen die Theorie von der geſetzmäßigen Bedingtheit der Entwicklung bis zum Überdruß oft anhören muß — daß ſie das ſchöpferiſche Moment leugne, das Leben unter die Schablone bringe und mit ihrer Behauptung, es ſei «alles ſchon dageweſen», nivellierend und verflachend wirke —, dieſer Vorwurf iſt unbillig und leichtfertig und wer ihn erhebt, hat das Beſondere der Frageſtellung überhaupt nicht verſtanden. Noch niemals, ſeitdem die Erde ſich dreht, hat irgend ein Menſchenleben in einem anderen mit allen Zügen ſeiner Sonderexiſtenz ſich wiederholt; der phyſiologiſche Prozeß des Wachstums aber iſt ſtets derſelbe und ſpielt ſich in einer ganz beſtimmten Ordnung und Stufenfolge ab, ſofern ihn nicht ein vorzeitiges Ende kürzt oder die Gewalt fremder Einwirkung aus dem normalen Geleiſe drängt. In dieſer von der Natur vorgezeichneten Bahn iſt ihm die Möglichkeit zur freien Entfaltung individueller Kräfte in reichſtem Maße gegeben; ſie kann ſich ſteigern bis zu einem ungewöhnlichen Grad von Stärke und Leiſtungsfähigkeit, auf jeden Fall aber reicht die Differenzierung ſo weit, daß die Phyſiognomie des Einzelnen ihr unverkennbares Eigengepräge erhält. So und nicht anders will auch die Folgerichtigkeit im Ablauf geſchichtlicher Erſcheinungen beurteilt ſein: auf der Grundlage einer feſten Kauſalität geht das menſchliche Schaffen ſeinen Gang, ungehemmt und innerhalb der gegebenen Grenzen alle Freiheit der Bewegung genießend, allein die Natur hat dafür geſorgt, daß es nur nach der einen Richtung geht, und nicht umgekehrt.

Und iſt nun wirklich zu befürchten, daß durch ein Betonen dieſer Erkenntnis das Bild der griechiſchen Kunſt zu Schaden kommen werde? Wir erwarten von ihr im Gegenteil eine Vertiefung und Verſchärfung unſerer Einſicht; nicht nur die allgemeine Kunſtgeſchichte ſoll aus der vergleichenden Methode Nutzen ziehen, ſondern die griechiſche im beſonderen, und ſie vor allem bedarf der begrifflichen Klärung ſehr. Es ſei denn, daß man heute ſchon uns eine Antwort geben könnte auf die Frage nach dem ſpezifiſch Helleniſchen dieſer Kunſt in allen Phaſen der Entwicklung. Mit einer Beſtimmung des Inhaltlichen ließe ſich ihre Eigenart noch nicht erfaſſen, und auch das umſichtigſte Durchſtöbern der ganzen bildlichen und ſchriftlichen Hinterlaſſenſchaft der Antike wird nicht zum Ziele führen, ſolange man das Objekt in ſeiner

Vereinzelung betrachtet und ohne fremde Hilfe auszukommen sucht. Erst der Vergleich mit dem Gesamtphänomen der romanischen Kunst hat unserer Zeit das Auge geöffnet für die entscheidenden Wesenszüge nordisch-germanischer Gestaltungskraft, welche den Erschütterungen des äußeren Erlebens zum Trotz durch die Jahrhunderte sich gleichgeblieben sind: vom vielverschlungenen, bizarren Bänderlabyrinth frühgeschichtlicher Ornamentik durch das knorrige und stachlige Gesträuch des gotischen Formensystems bis zum krausen Lineament eines Adolf Menzel. Einem entsprechenden Verfahren muß es auch gelingen, die besonderen Merkmale der griechischen Kunstbegabung herauszuholen. Sie wurzeln in den individuellen Anlagen der Nation, in ihren Vorzügen wie in ihren Einseitigkeiten und Schwächen. Nicht die Art des Sehens allein ist es, sondern das gesamte Vorstellungsleben und die psychologische Struktur der Rasse, wodurch der hellenische Künstler schlechthin sich unterscheidet von allen Künstlertypen, die wir kennen; und seine Phantasie geht Pfade, auf die noch keine andere sich wagen durfte, ohne sich zu verlieren. In diesem Buche ist nur die Rede gewesen von den Veränderungen, welchen die Kunst der Griechen im Verlauf ihres langen Lebens unterworfen war; was aber ist das Dauernde in allem Wechsel, das zähe Mark, das nie verloren geht? Die Antwort, wie gesagt, ist noch nicht gefunden, und leicht zu finden dürfte sie nicht sein. Denn was sie uns erklären soll, ist das letzte Geheimnis dieses strahlenden Wesens, das aus dem Schaum des ägäischen Meeres geboren ward und nur unter dem lichten Himmel Griechenlands zur vollen Entfaltung seiner Pracht und Schönheit kam. Und das nur einmal da war auf der Welt.

Register.

A.

B.

H.

I. (J.)

K.

L.

R.

S.

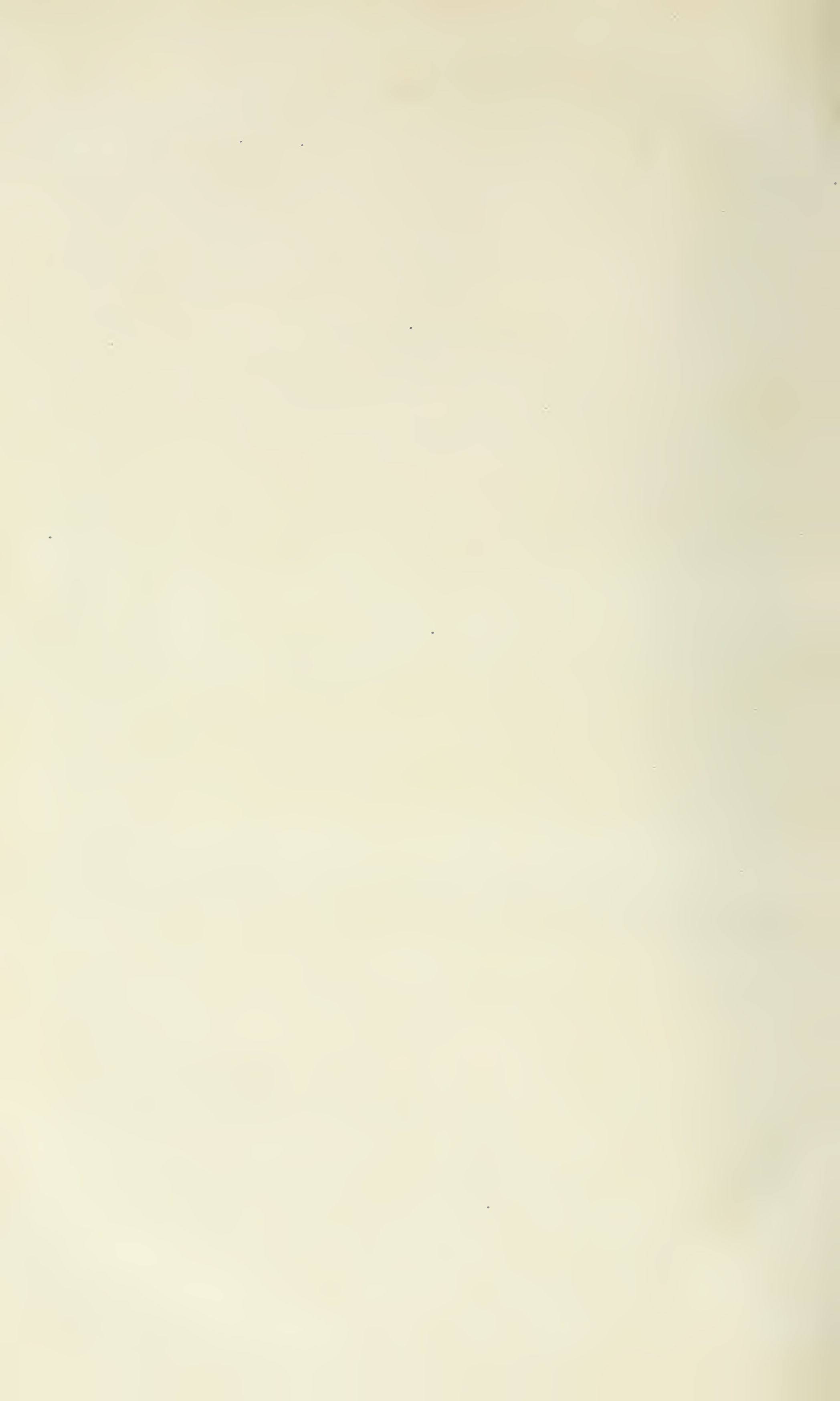
Verzeichnis der Abbildungen.

Die eingeklammerten Seitenzahlen geben die Stellen, wo die Bilder erwähnt ſind.

Durch Überlaſſung von Kliſchees und Erlaubnis zu Reproduktionen haben uns die Verlagsanſtalten F. Bruckmann, A.=G., G. Hirth, A. Kröner, K. R. Langewieſche, R. Piper & Co., G. m. b. H., G. Reimer, E. A. Seemann, W. Spemann, B. G. Teubner, E. Wasmuth, A.=G. zu Dank verpflichtet.

Den Herren Profeſſor Noack in Berlin und Geh.=Rat Studniczka in Leipzig ſei für ihre gütige Beihilfe in der Beſchaffung von Vorlagen auch an dieſer Stelle beſtens gedankt.

Der Verfaſſer.





1.
Wandgemälde aus Hagia Triada (Boſſert, «Alt-Kreta»).



2.
Trichtergefäß.



3.
Bügelkanne.



4.
Kamaresgefäß.



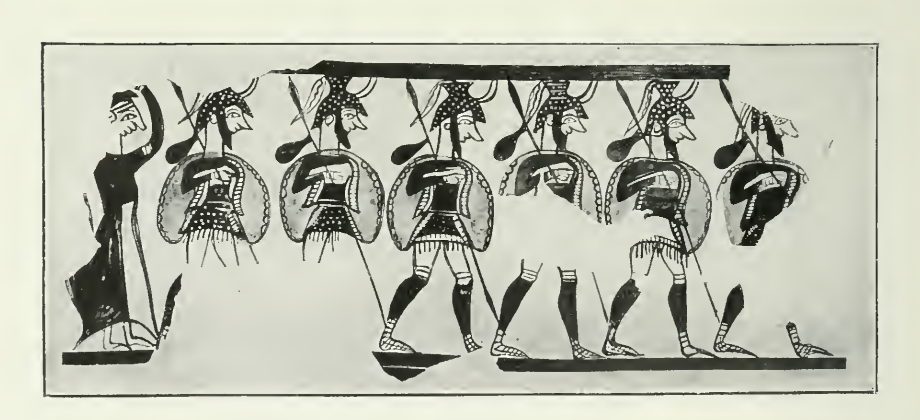
5.
Kamaresgefäß.





6. 7.

Schnitterzug. Reliefgefäß (Speckſtein). Kreta.



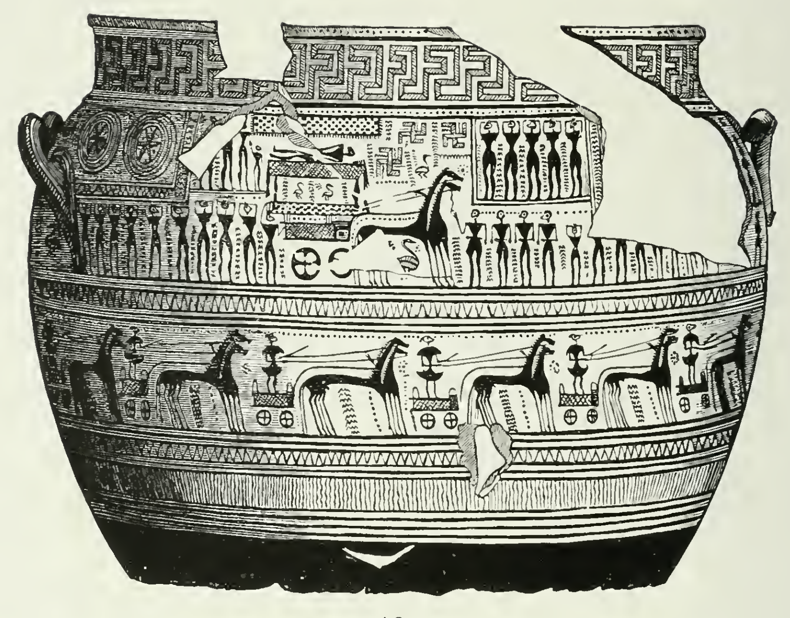
8.

Auszug der Krieger.
Von einer Vaſe aus Mykene.



9.

Die Neger des Bufiris.
Von einer Vafe aus Caere.
Wien.



10.

Leichenzug und Wagenfahrt.
Von einer Vaſe geometriſchen Stils.
Athen.



11.

Marmorſtatue eines Jünglings.
München.



12.

Marmorſtatue einer Göttin. Berlin.
Seitenanſicht.



13.

Marmorſtatue einer Göttin. Berlin.
Vorderanſicht.



14. Herakles und die Kerkopen.
Metope von einem Tempel in Selinunt.



15. Aus dem Weftgiebel des Tempels von Aegina.
München.



16. Perseus tötet die Medusa.
Metope von einem Tempel in Selinunt.



17. Aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina.
München.



18.
Die Sphinx der Naxier.
Delphi.



19.
Attiſcher Marmorkopf.
Paris.



20. Vom Fries eines Schatzhauses in Delphi.



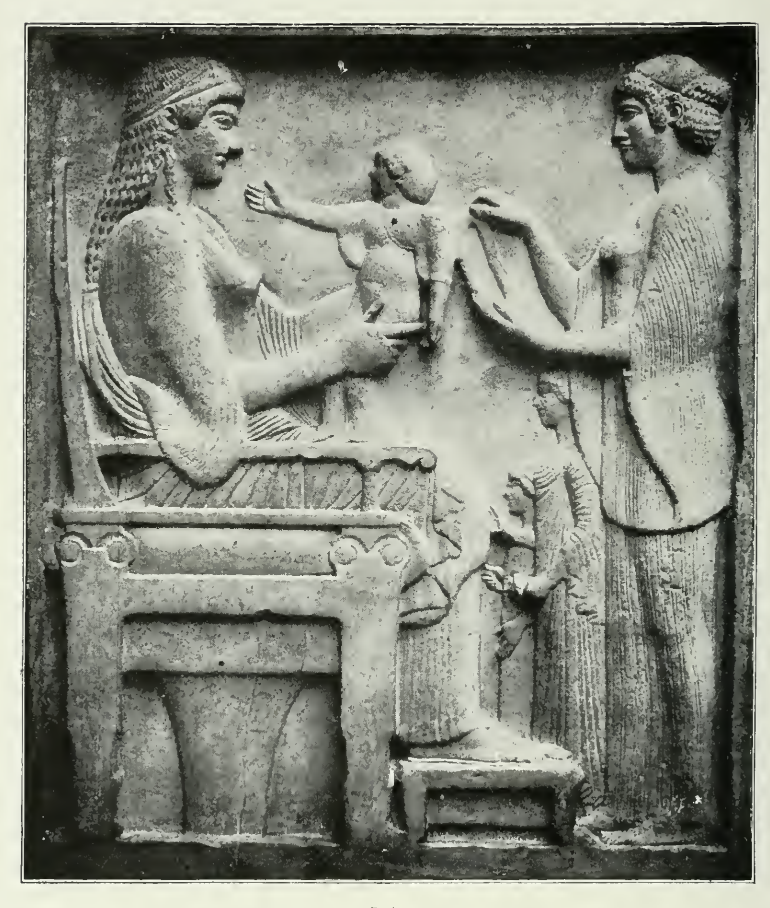
21. Vom Fries eines Schatzhauses in Delphi.



22.
Peleus und Thetis. Schale des Peithinos.



23.
Aias und Achill beim Brettſpiel. Vaſenbild des Exekias.



24.
Relief in Villa Albani.
Rom.



25.
Thefeus und Antiope.
Giebelgruppe aus Eretria.



26.

Theſeus auf dem Meeresgrund.
Schale aus der Werkſtatt des Euphronios.



27.
Metope vom Zeustempel in Olympia.



28.
Zeus und Hera.
Metope vom Heratempel in Selinunt.



29.
Geburt der Aphrodite.
Vom ſog. ludoviſiſchen Thron. Rom.



30.
Grabſtele eines Mannes.
Neapel.



31.
Sog. Trauernde Athena. Weihrelief.
Athen.



32. Orpheus unter den Thrakern. Vaſengemälde.

33. Amazonenkampf.
Von einer Vaſe polygnotiſchen Stils.



34. Opfer am Grabe. Von einer weißgrundigen Vaſe.



35. Kaſtor und Eriphyle.
Von einer Vaſe des Meidias.



36.
Grabrelief der Hegeso.
Athen.



37.
Sog. Idolino. Bronzeſtatue.
Florenz.

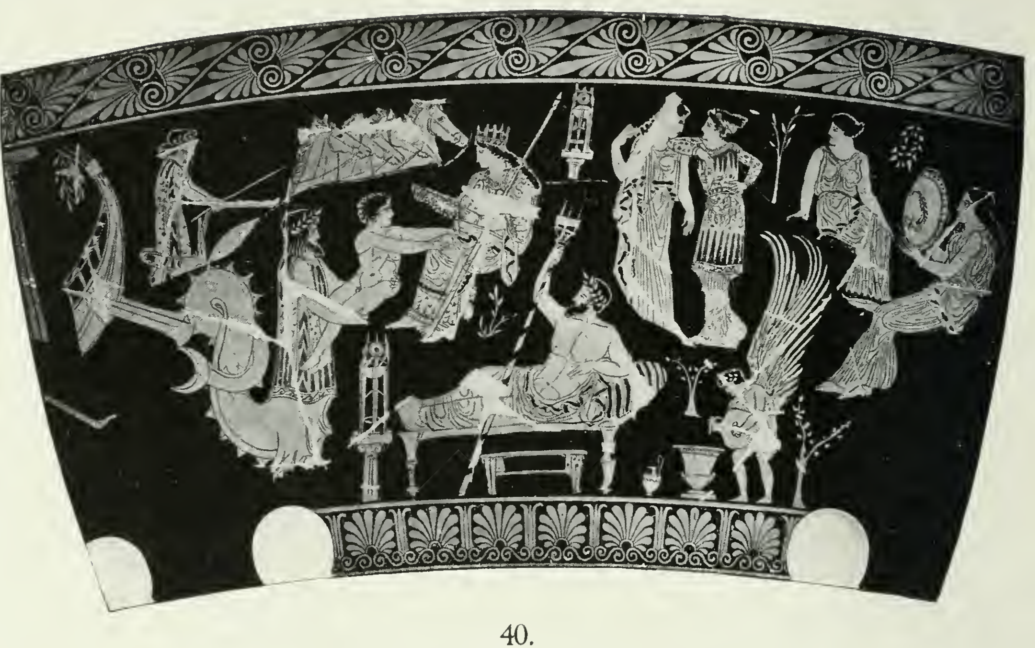


38.
Bruchstück eines Weihreliefs. Athen.



39.

Vom Nereidendenkmal in Xanthos. London.



40.
Theſeus auf dem Meeresgrund.
Von einer Vaſe in Bologna.



41.
Hermes, Eurydike, Orpheus.
Marmorrelief. Neapel.



42. Vom Nordfries des Parthenon. Athen.

43. Schauspielerrelief aus dem Piräus. Athen.

44. Satrapenſarkophag aus Sidon. Konſtantinopel.



45. Satrapenſarkophag aus Sidon. Konſtantinopel.



46.
Knöchelspielerinnen.
Marmorgemälde aus Herkulaneum.



47.
Tod des Pentheus.
Wandgemälde aus Pompeji.



48.
Sog. Eubuleus. Marmorbüſte. Athen.



49.

Tanzendes Mädchen. Marmor. München.



50.
Aphrodite. Bronzeſtatuette. London.



51.

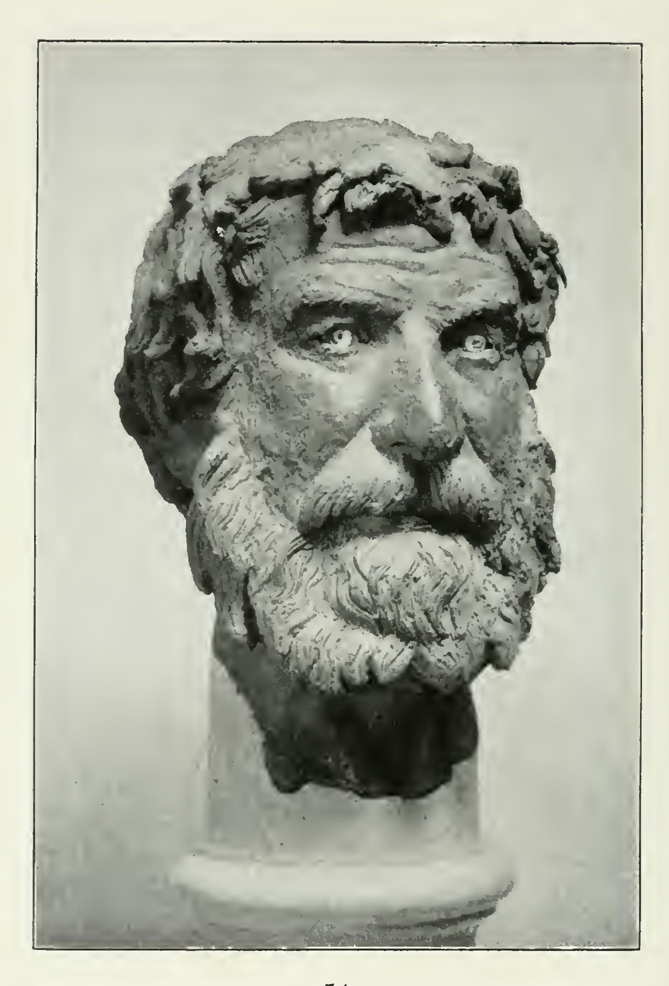
Krater mit weißer Malerei. München.



52.
Bronzeſtatue eines Herrſchers.
Rom.



53.
Achilleus auf Skyros.
Wandgemälde aus Pompeji.



54.
Porträtkopf. Bronze.
Athen.



55.
Das Mädchen von Antium.
Rom.



56.
Der farnesische Stier. Marmorgruppe. Neapel.



57.
Vom Fries des Zeusaltars in Pergamon. Berlin.



58. Marmorſtatue eines ſterbenden Galliers. Neapel.



59. Schleifer. Marmorſtatue. Florenz.



60.
Triton. Marmor. Rom.



61.
Nike. Bronzefigur aus Pompeji. Neapel.



62.
Sog. Tanzender Faun. Bronze. Neapel.



63. Innenſeite einer Sardonyxſchale.
Sog. Tazza Farneſe. Neapel.

64. Reliefgefäß aus farbigem Glas. London.



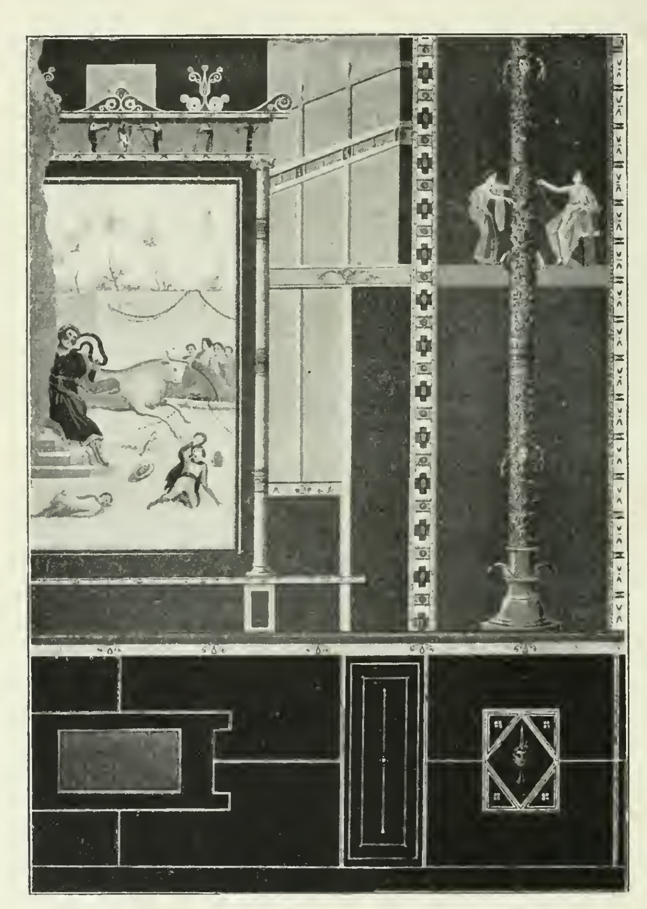
65. Emblem einer Silberschale.
Aus Kleinasien. Berlin.



66. Silbergefäß aus Hildesheim. Berlin.

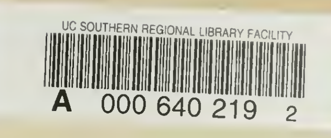


67. Das Lästrygonenabenteuer des Odysseus. Wandgemälde in Rom.



68. Wandmalerei dritten Stils. Aus Pompeji.




UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 640 219 2

